This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

342.4
M2283b

BESANÇON

Typ. Dodivers et Cie, Grande-Rue, 87.

JEAN MAIRET,
Né à Besançon le 4 Janvier 1604.
Mort le 3 Janvier 1686.

ÉTUDE

SUR LA VIE ET LES ŒUVRES

DE

JEAN DE MAIRET

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

GASTON BIZOS

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

PARIS

ERNEST THORIN, ÉDITEUR

LIBRAIRE DU COLLÈGE DE FRANCE ET DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE,
DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME,
RUE DE MÉDICIS, 7.

1877.

156767

STANFORD LIBRARY

A

MONSIEUR CHARLES LENIENT,

Professeur de Poésie française à la Faculté des Lettres de Paris.

Hommage

de reconnaissance et d'affection.

CHAPITRE PREMIER.

VIE DE MAIRET.

En 1604, au mois de janvier, venait au monde à Besançon Jean de Mairet, l'auteur de *Sophonisbe*. Sa famille n'était pas originaire de Franche-Comté, mais d'Allemagne. L'aïeul du poète habitait la petite ville d'Ormund, non loin de Cologne, en Westphalie, lorsque l'hérésie de Luther bouleversa si profondément ce pays. Gabriel de Mairet fut dès le premier jour un adversaire acharné de la Réforme, et, quand il vit que rien n'en pouvait plus retarder le triomphe, il n'hésita pas à sacrifier sa fortune et l'amour du sol natal, pour rester fidèle à la religion de ses ancêtres (1). Il quitta donc sa patrie et, accompagné de son fils Jean de Mairet, il vint s'établir à Besançon. Le fier et ardent catholique pensait avec raison qu'il ne pouvait trouver un asile plus favorable à ses croyances et à son libre caractère que la petite république ecclésiastique où, depuis le traité passé le 5 juin 1290 entre les habitants et l'empereur Rodolphe Ier, qui garantissait à la cité la jouissance

(1) Lettres de noblesse accordées à Mairet par l'empereur Léopold (*archives de Besançon*).

de ses franchises, tous les citoyens prenaient part au gouvernement.

Quand il fut installé dans sa patrie d'adoption, il ne rougit pas de demander au commerce le moyen de regagner la fortune qu'il avait si noblement perdue, et il eut le bonheur de laisser à sa famille une très honorable aisance (1). Son fils, Jean de Mairet, hérita de l'énergie de son père et montra le même zèle pour la religion catholique, à laquelle il eut l'honneur de rendre un glorieux service.

La prédication de la Réforme avait causé dans la province des troubles que Besançon ne put éviter. Théodore de Bèze y fit quelques adeptes qui, sur les plaintes de l'archevêque Claude de la Baume, furent bannis en 1573. Deux ans après, les Réformés résolurent d'entrer dans la ville par surprise et, comptant sur les intelligences qu'ils avaient avec plusieurs habitants, préparèrent une double attaque, l'une venant du comté de Neufchâtel, l'autre du comté de Montbéliard et du duché de Bourgogne. La première troupe arrivait de Suisse afin de se trouver sous les murs de Besançon à la date fixée pour le rendez-vous, le 21 juin 1575 : elle fut arrêtée par les paysans catholiques du val de Morteau qui prirent les armes et l'empêchèrent de traverser la rivière. Mais les gens de Bourgogne et de Montbéliard se trouvèrent devant Besançon au jour indiqué et réussirent à y pénétrer. Bientôt l'alarme se répand : Jean de Mairet, averti un des premiers, réunit ses voisins, se met à leur tête,

---

(1) Lettre de Mairet à Scudéry, à la onzième page du pamphlet : Apologie pour Mairet contre les calomnies du sieur Corneille de Rouen.

et attaque l'ennemi qu'il contient, pendant que le bruit court de quartier en quartier. Par un hasard favorable le brave gentilhomme rencontre dans la mêlée le chef des protestants, le sire de Beaujeu : il se précipite sur lui et le blesse gravement. Les assaillants, déjà découragés par cet accident, ont bientôt devant eux les gens de l'archevêque et du comte de Vergy, gouverneur de la province ; trop peu nombreux pour lutter plus longtemps, ils sont obligés de se retirer en désordre.

La ville de Besançon reconnaissante accorda à Jean de Mairet des armoiries, une pertuisane d'or en champ de gueule, des immunités, et la charge de sergent-major dans la milice (1). Ce vaillant soldat mourut le 12 novembre 1620 et fut inhumé dans l'église des Dominicains. Sa tombe était recouverte d'une plaque de cuivre portant ses armes avec l'inscription suivante, composée par son petit-fils, le poète, dont nous étudions les œuvres : « Hic jacet nobilis laudabilisque memoriæ » Joannes de Mairet, civis Bisuntinus, qui hæreti- » corum ducem dictum de Beaujeu, mediam civitatem » jam armis occupantem, felicis hastæ ictu ex equo » dejecit et hoc strenuo facinore nutantem bonorum » concivium libertatem primus asseruit. Anno » MDLXXV. Obiit 20 nov. 1620. Posuit hoc virtutis » monumentum nobilis J. de Mairet, a filio nepos, qui, » zeli aviti constans hæres, duos pro patriâ tractatus » regios pacis seu neutralitatis cum Galliâ peregit annis » 1649 et 1651 (2). »

Jean de Mairet eut trois fils, dont l'aîné mourut à

(1) Lettre de Mairet à Scudéry.

(2) *Besançon, description historique,* par Alexandre Guénard, p. 121.

Louvain, pendant qu'il suivait les cours de l'Université. Le puîné, lieutenant d'une compagnie d'infanterie, fut tué à la bataille de Newport; le cadet fut le père du poète (1). Il avait été destiné au commerce et à la banque; mais, quand il eut hérité de ses deux frères, il quitta sa profession et dépensa follement toute sa fortune. Il allait se trouver dans une gêne extrême, lorsqu'il fut emporté par une maladie foudroyante. La mère de Mairet, qui s'appelait Marie Clerget et appartenait à la noblesse de Troyes en Champagne, était morte elle-même fort jeune. Ce double malheur laissa le futur auteur de *Sophonisbe*, « ainsi que son frère Antoine et » ses deux sœurs, à la merci d'une marâtre qui fut tou» jours leur Eurysthée, et dans un âge non-seulement » incapable de donner ordre aux affaires domestiques, » mais aussi d'en ressentir l'incommodité (2). » Grâce au secours de quelques-uns de ses parents, Jean de Mairet put continuer ses études commencées à Besançon. Il y travaillait avec ardeur, lorsque la peste éclata. Mairet, afin de quitter un lieu témoin de ses récentes douleurs et de se soustraire à la contagion, partit pour Paris, où il avait l'intention de terminer sa vie d'écolier. Il n'oublia jamais ces premières années, auxquelles il dut le goût du travail, l'amour des lettres et de la poésie, et un condisciple qui fut et demeura son meilleur ami. Ce compagnon fidèle était Antoine Brun qui, après avoir rapidement acquis la réputation d'être le meilleur avocat de Franche-Comté, devint en 1632, à l'âge de trente et un ans, procureur général au

(1) Lettre de Mairet à Scudéry.
(2) Lettre de Mairet à Scudéry.

parlement de Dole, puis ambassadeur d'Espagne en Hollande, et enfin conseiller d'Etat au conseil suprême de Flandre à Madrid. Mairet et Antoine Brun, élèves studieux, joignant à une rare facilité une grande application, ne tardèrent pas à se lier intimement, et plus d'une fois ils durent s'entretenir de leurs projets et de leurs espérances. Antoine Brun aimait à composer des vers, et sans doute Mairet dès ce temps suivit son exemple. Plus tard, illustré par le culte des Muses, Mairet, dans la familière et spirituelle dédicace de la comédie des *Galanteries du duc d'Ossonne*, rappelait à son ami leurs chères études d'autrefois, et lui disait avec une modestie charmante que par lui il était devenu poète. « Peut-être ne savez-vous pas que ce peu de bruit » que m'a donné ma plume est un effet de la généreuse » émulation, dont celui de la vôtre éveilla mon esprit » qui dormait encore dans la poussière et l'obscurité de » l'école, de sorte que, s'il est permis de comparer les » petites choses aux grandes, les lauriers dont votre » muse vous avait couronné le front, firent sur mon » cœur le même effet et la même impétuosité que ceux » de Miltiades firent en celui de Thémistocles, et je » puis dire avec le poète Vérin : *Quæ didici reddo carmina, Fusce, tibi* (1). »

A Paris, Mairet termina ses études avec la même vivacité d'esprit, le même zèle, le même amour des lettres qu'il avait montrés à Besançon. Il entra au collége des Grassins, situé sur la docte montagne Sainte-Geneviève, rue des Amandiers. Cette maison avait été créée

(1) Épître dédicatoire comique et familière à très docte et très ingénieux A. Brun, procureur général au Parlement de Dole, 1636.

en faveur des pauvres écoliers de la ville de Sens par Pierre Grassin, vicomte de Busancy, conseiller au parlement de Paris (1). Des motifs, que nous ne connaissons pas, durent déterminer le jeune Mairet à entrer dans cette maison : car il paraît étonnant qu'il n'ait pas préféré le collége de Bourgogne, autrement dit le royal gymnase des Francs-Comtois en l'Université de Paris. Cet établissement, situé en face du grand couvent des Cordeliers, sur l'emplacement qu'occupe aujourd'hui l'Ecole de médecine, avait été fondé en 1335 d'après une disposition du codicille de la reine Jeanne, fille du comte Othon IV et veuve de Philippe-le-Long. Quoiqu'il en fût, le collége des Grassins n'eut qu'à se féliciter d'avoir reçu un pareil élève : Mairet se mit à étudier passionnément les anciens et surtout les auteurs tragiques. A une grande vivacité d'esprit, à une généreuse émulation, Mairet unit dès les bancs du collége une telle précocité, qu'à l'âge de seize ans il écrivit sa première pièce, la tragi-comédie de *Chriséide et Arimand*, empruntée à l'*Astrée*, le fameux livre qui était alors le véritable répertoire des poètes. Mairet n'eut pas à se plaindre de son début : son œuvre, probablement représentée en 1620, fut très bien accueillie. Mairet, encouragé par la bienveillance du public, composa l'année suivante sa seconde pièce, *Sylvie*, qui obtint un immense succès. En un jour, cet écrivain de dix-huit ans, devint presque un homme célèbre : pendant quatre ans, on ne se lassa pas d'applaudir son ouvrage, qui eut treize éditions, chiffre merveilleux pour le temps. Il fallut le *Cid* pour lui arracher d'abord la faveur et le faire en-

(1) En 1569.

suite oublier. Encore, comme le dit Mairet lui-même, resta-t-il le *Pastor Fido des beaux esprits de province* (1).

La fortune souriait donc au poète, lorsque la peste se déclara dans Paris et fit fermer les colléges. Mairet fut obligé de sortir des Grassins et bientôt de la ville; le même fléau, qui l'avait éloigné de Besançon, le chassait maintenant de la grande cité dont le séjour lui avait été si favorable. Mairet a fait allusion à cette double peste, dans un sonnet amoureux, dont le trait final ne manque ni de force ni d'originalité :

Courant de ce climat à celui de Sylvie,
Outre que j'ai toujours la peste sur mes pas,
Les lieux et la saison abandonnent ma vie
A mille autres malheurs qui causent le trépas.

Mais, o divin objet, dont mon âme est ravie,
Crois que tous ces dangers ne m'épouvantent pas :
La peine, tant s'en faut, à l'amour me convie,
Et les difficultés me sont autant d'appas.

La longueur du chemin, non le péril, m'étonne;
Car dans les chauds désirs que ta beauté me donne,
Ou Paris se recule, ou je n'avance point.
Et vraiment je tiens bien pour maxime assurée
Que ceux qui nous ont dit que la terre est un point
N'étaient pas amoureux, quand ils l'ont mesurée.

Mairet ne retourna pas en Franche-Comté, mais probablement par curiosité il se rendit à Fontainebleau, où la cour se trouvait alors. Quand on apprit la présence du poète, ce fut à qui dans cette société élégante lui ferait le meilleur accueil. Il admira surtout la bonne grâce du duc de Montmorency et accepta avec joie la proposition que lui fit cet illustre seigneur de l'attacher

(1) Épitre dédicatoire du *duc d'Ossonne*.

à sa personne. Henri II, duc de Montmorency, était dans tout l'éclat de sa jeunesse et de son crédit. Tenu sur les fonds du baptême par Henri IV, qui lui assura la survivance du gouvernement du Languedoc, fait amiral à dix-sept ans et chevalier du Saint-Esprit quelque temps après par le roi Louis XIII, il jouissait d'une brillante renommée. Nul ne joignait à une valeur plus entraînante un nom plus français ; nul n'avait des formes plus aimables, un caractère plus libéral et plus généreux. Amateur éclairé des lettres et des arts, il avait avec lui une petite cour de poètes et d'hommes d'esprit, dont il était l'idole. « J'oserai dire, monseigneur, lui » écrivait Mairet dans la dédicace de sa *Sylvie*, que vous » êtes peut-être le seul de votre condition en qui l'on » remarque aujourd'hui plus de perfections et moins » de défauts et de qui les honnêtes gens ont toujours » eu plus de sujet de se louer. Je laisse à part les actions » de courage qu'on ne saurait mieux relever que par la » comparaison de celles de vos ancêtres. Où trouvera-» t-on un seigneur après vous qui dans la corruption » du siècle ait conservé de l'amour pour les belles-let-» tres jusqu'au point de leur établir des pensions sur le » plus clair de son revenu ? (1). »

Mairet ne tarda pas à devenir chaque jour plus cher au noble maître dont il avait embrassé la fortune, et certes il était digne de cette faveur croissante. Jeune, courageux, déjà célèbre, l'auteur de *Sylvie* tenait bien sa place auprès du duc sur les champs de bataille comme dans les assemblées et dans les fêtes. Nous avons de lui un portrait gravé en tête de l'édition de sa troisième

(1) Épître dédicatoire de la *Sylvie*.

pièce, la *Silvanire*, par le dessinateur Michel Lasne, un des premiers artistes français qui se soient distingués par la finesse de leur burin. Le front est recouvert par les cheveux longs et abondants, qui retombent sur les épaules en boucles élégantes. Le nez est recourbé; le menton, qui avance assez fortement, donnerait à la physionomie un air de dureté, si les yeux grands et limpides n'indiquaient la franchise et la douceur : les lèvres légèrement plissées marquent l'esprit et un certain penchant à l'ironie.

Mairet sut pendant toute sa vie conserver dans ses rapports avec les plus puissants seigneurs beaucoup de mesure et de dignité. « Pour moi, dit-il de lui-même » avec un orgueil qu'on lui pardonne volontiers, qui » ne cherchais jamais la fortune que par les belles » voies, je suis d'avis qu'un homme d'esprit fasse toutes » choses belles pour mériter la faveur et l'estime des » grands; mais je ne puis souffrir qu'il en exige lui- » même la récompense, puisque c'est en matière d'amour » seulement qu'un honnête homme a bon gré de de- » mander qu'on lui fasse du bien (1). » Ce sont là de généreuses paroles qui expriment un sentiment sincère et fort rare à cette époque. Les auteurs les plus renommés n'hésitaient pas alors à tendre la main aux riches dans de fastueuses dédicaces. Corneille lui-même n'était-il pas si maladroit à louer qu'il avait choqué ses contemporains habitués pourtant aux épîtres les plus exagérées ? Scarron était l'interprète de l'opinion publique lorsqu'il écrivait ces quelques mots si durs, mais si vrais : « Soit que la nécessité soit mère de l'invention,

(1) Épître dédicatoire du *duc d'Ossonne.*

» ou que l'invention soit partie essentielle du poète, » quelques poètes au grand collier ont eu celle d'aller » chercher dans les finances ceux qui dépensaient leur » bien aussi aisément qu'ils l'avaient amassé. Je ne » doute point que ces marchands poétiques n'aient » donné à ces publicains toutes les vertus, jusqu'aux » militaires (1). » Qu'on examine, au contraire, les épîtres dédicatoires de Mairet : on y trouvera beaucoup de modération, la dignité d'un homme qui veut qu'on le respecte et qui déteste la servitude. Telles furent ses mœurs littéraires, telle fut aussi sa conduite. C'est en se montrant parfait honnête homme autant qu'homme d'esprit qu'il sut gagner toute la confiance du duc Henri.

Avec quelle reconnaissance pour son protecteur Mairet, même dans ses dernières œuvres, aime à rappeler cet heureux temps de sa jeunesse où, sous les ombrages de Chantilly, dans les vertes allées, il se promenait causant philosophie, vie élégante, art des vers, en compagnie de ces hôtes spirituels et aimables qui composaient la cour de la duchesse Marie. C'était à qui chanterait la divinité de ces bocages, la noble femme qui, tout entière à l'amour conjugal, à ses amitiés, à sa délicate oisiveté, ne prévoyait pas alors qu'après de terribles malheurs elle terminerait une vie désolée dans le silence du cloître, sans que ses larmes depuis plus de dix ans eussent cessé de couler. C'est à elle que Mairet dédia sa troisième pièce, la *Silvanire*, jouée en 1625, la même année que *Mélite*, la première œuvre de Corneille. « Dès le même

(1) *Dédicace à très honnête et très divertissante chienne dame Guillemette, petite levrette de ma sœur*, en tête de : *la suite des œuvres burlesques de M. Scarron.* Seconde partie, Paris, T. Quinet 1648, in-4°.

» instant, disait-il dans sa dédicace, que je formai le » dessein de cet ouvrage, je conçus celui de l'offrir » à Votre Grandeur. J'ai toujours considéré ma Silva- » nire comme une beauté que j'élevais pour paraître » quelque jour aux yeux d'une des plus vertueuses et » des plus parfaites dames de la terre. Ensuite de cette » considération, je ne me suis pas tellement étudié à la » rendre belle, que j'aie oublié encore qu'elle fût hon- » nête pour être en quelque sorte digne de se présenter » devant vous (1). » A ce respectueux hommage le poète ajoutait un prologue, dont le personnage, l'*Amour honnête*, louait la duchesse en vers harmonieux et faciles :

Dans le ciel dont je viens, le sort m'a fait connaitre
Qua sur les bords du Tibre aujourd'hui si puissant,
Du beau sang des Ursins une beauté doit naître,
En rares qualités tout autre surpassant,
Qui sous un roi plus juste
Et plus heureux qu'Auguste
Rendra de ses vertus les Français ébahis
Dans leur propre pays (2).

La duchesse était en effet Romaine et de la vieille famille des *Orsini*, alliée à celle des Médicis. L'amour ajoutait :

Alors dedans son sein comme dedans un temple
Je pourrai me loger en toute sûreté.

Tantôt Mairet écrit des stances à propos d'une promenade que la duchesse entreprenait malgré la mauvaise saison ; il s'adresse à l'hiver :

---

(1) Épître dédic. de la *Silvanire*.
(2) Prologue de la *Silvanire*.

Aujourd'hui qu'il a pris envie
A l'incomparable Silvie
De visiter nos champs dont tu fais des marais,
A l'astre qui déjà devrait fondre la glace
Abandonne la place
Et ne l'empêche plus de sécher nos guérets (1).

Tantôt il offre à son hôtesse un bouquet avec ces vers :

Belles fleurs, beau miroir d'une jeune beauté,
Puisque votre durée
Par l'espace d'un jour de printemps ou d'été
Est souvent mesurée,

En est-il parmi vous dont la vive fraîcheur
Eclate en telle sorte
Qu'elle soit comparable au teint plein de blancheur
De celle qui vous porte.

Votre âme, que la pluie ou l'excessive ardeur
Ne vous a point ravie,
A-t-elle en ses parfums une si bonne odeur
Qu'est l'odeur de sa vie (2).

C'est dans les causeries littéraires et dans les fêtes poétiques du château hospitalier que Mairet se lia d'amitié avec Théophile de Viau, dont le frère Paul, versé lui-même dans les études libérales, était maître d'hôtel du duc Henri. Les longues et cruelles persécutions, dont Théophile fut la victime, firent éclater la générosité du duc et le dévoûment de Mairet. Lorsque le poète épicurien, spirituel et railleur, eût été décrété de prise de corps et condamné à être brûlé vif, le duc de Montmorency s'honora en lui donnant asile dans cette somp-

(1) Œuvres poétiques du sieur Mairet à la suite de la *Sylvie*.
(2) *Ibid.*

tueuse demeure de Chantilly que Théophile appelle avec raison

L'autel de son Dieu tutélaire.

Pendant que le jésuite Voisin, le boucher Guibert de la porte Saint-Martin, la bourgeoise Mercie de la rue Saint-Denis, le prévôt Leblanc, l'avocat Anisé, les déclamateurs Guérin et Garasse, toute cette foule passionnée et brutale qui avait formé la ligue, regardaient exécuter le poète en effigie, il oubliait ses maux entre son protecteur et ses amis. Plus tard, après avoir été repris et avoir vu, grâce à l'intervention du duc, sa condamnation à mort changée en bannissement, il fut de nouveau reçu à Chantilly. Enfin, épuisé par tant de secousses et de souffrances, il mourait, le 25 septembre 1626, à l'hôtel de Montmorency et dans les bras de Mairet. L'auteur de Silvie jura alors de défendre la mémoire de son ami, et il tint parole. Chaque fois qu'il écrit une œuvre nouvelle, il lui donne publiquement une marque de souvenir et de regret, il le loue hautement et déplore son triste destin. Nous lisons dans la dédicace de *Silvie* au duc de Montmorency, ces nobles paroles : « Toute la » France est témoin de ce que vous avez fait pour un » de ses plus beaux esprits à qui votre seule protection » a donné lieu de témoigner son innocence. Il a plus tôt » manqué de vie que de reconnaissance, et je m'assure » que le plus grand regret qu'il ait encore dans le tom- » beau, c'est de n'avoir pas laissé dans ses écrits de quoi » repousser la calomnie de ceux qui voudraient l'accuser » d'ingratitude à votre endroit. Plutôt de souffrir qu'on » obscurcisse sa mémoire d'une aussi noire tache, je » mêlerai mon intérêt avec le sien et je m'efforcerai de » tout mon pouvoir de m'acquitter d'une dette commune

» que la mort ne lui permit pas de vous payer (1). » Seize ans après la fin de Théophile, Mairet, toujours fidèle à l'œuvre de justice et de réhabilitation qu'il avait courageusrment entreprise, publiait une partie de la correspondance de son ami sous ce titre : « *Nouvelles* » *œuvres de M. Théophile composées d'excellentes lettres* » *latines et françaises* (2). » Le livre, orné du portrait de Théophile, fut dédié au cardinal de Richelieu par Mairet, qui ne craignit pas de mêler à l'éloge du poète les louanges de Montmorency, quoique le tout puissant ministre eût fait tomber sa tête sous la hache du bourreau. On lit, en effet, dans l'avis au lecteur, ce passage dont on ne saurait trop vanter la généreuse audace : « Outre la raison générale de l'utilité publique, deux » autres bien particulières m'obligent encore de faire » imprimer ce recueil. La première est une considéra- » tion du devoir et la seconde en est une de l'amitié. » L'une envisage la réputation d'un rare esprit qui me » fut ami, l'autre regarde la mémoire d'un grand homme » en toutes façons, qui fut notre commun ami. Comme » je dois à la nourriture, qu'il m'a donnée, ce que je » puis avoir de meilleur pour le monde, et que je hais » l'ingratitude et les ingrats sur toutes choses, il m'est » impossible de rencontrer une occasion de faire éclater » mon ressentiment en sa faveur que je ne l'embrasse » avec joie (3). » Un tel acte suffirait à honorer une vie tout entière. Dans la préface, qui suit l'avis au lecteur, Mairet, après avoir parlé de diverses œuvres de Théo-

(1) Épître dédicatoire de la *Sylvie*.

(2) Paris, chez Antoine de Sommaville, au palais, à l'Écu-de-France, 1642, in-8°.

(3) Ibid.

phile déjà perdues, surtout d'une traduction du traité sur l'*Amitié* de Cicéron, fait de son ami un éloge hyperbolique qu'on n'accepterait pas sans sourire d'un autre, mais qu'on ne peut rencontrer sous la plume de notre poète sans être touché vivement. Pourtant cet attachement à la mémoire d'un compagnon autrefois tendrement chéri ne put désarmer la calomnie. Le *Menagiana* nous apprend que Chorier, dans l'histoire qu'il a composée de la vie de Pierre Broissat, dit que d'après le rapport de Des Barreaux, Théophile serait le véritable auteur de *Sophonisbe*. Il faut se hâter d'ajouter que le *Menagiana* n'attribue avec raison aucune importance à une si odieuse imputation. En effet, qu'elle vienne du voluptueux et peu sûr Des Barreaux, ou du beaucoup moins estimable encore Chorier, que sa mauvaise conduite réduisit à une extrême misère, et dont les livres, au style incorrect, manquent complétement d'ordre, de critique et de bonne foi, une telle accusation portée contre un noble esprit et une âme généreuse ne mérite que le dédain.

Mairet, en 1625, un an avant la mort de Théophile et l'année même où il fit paraître sa *Silvanire*, avait trouvé l'occasion de montrer au duc de Montmorency que sa main, habituée à tenir la plume, saurait aussi manier l'épée. La guerre avec les protestants venait de se ranimer : le duc fut chargé de commander une expédition contre les Rochelois, qui avaient à leur tête le fameux Soubise. Mairet se souvint que son aïeul avait quitté sa patrie par haine de Luther et que son grand-père avait rudement repoussé les Réformés introduits dans la ville de Besançon ; il demanda à suivre son protecteur en qualité de volontaire. Il prit part à cette rapide campagne qui

se termina par la prise des îles de Rhé et d'Oléron, et se distingua pendant les deux batailles qui furent gagnées, l'une sur terre, l'autre sur mer, avec beaucoup de sang versé. Mairet chanta la lutte et la victoire dans une ode sur le combat naval, écrite selon l'habitude du temps et dans le goût de Malherbe lui-même avec force souvenirs mythologiques :

Dans les tumultes hasardeux
De tant de matières funèbres,
Le danger encore plus hideux
Parut sous le sein des ténèbres.
Les Tritons éveillés du bruit,
Parmi les ombres de la nuit,
Voyant briller tant de lumière,
Crurent que les quatre éléments
Retournaient en l'horreur première
De leurs premiers déréglements (1).

Dans une autre strophe, Mairet rendait à l'impétueuse valeur du duc un vif et véridique hommage. Il insiste surtout sur la tranquillité d'âme qu'il montre au milieu du plus effroyable péril, de l'horreur accumulée de la nuit, du combat et des flots soulevés :

Des montagnes de feu sur l'eau
Firent la mer tout allumée,
Et l'enfer, comme en un tableau,
Se vit dépeint en la fumée.
Toutefois parmi la torreur
De tant d'objets noircis d'horreur
Et dans l'effroi des canonnades,
Ton visage fut moins pâli
Que quand tu fais tes promenades
Dans tes jardins de Chantilly.

(1) Autres œuvres poétiques du sieur Mairet, à Paris, chez François Targa, au premier pilier de la grande salle du Palais, devant les consultations, 1638. — page 9.

Mairet avait compris que rien n'est une plus grande preuve d'un cœur héroïque que le calme conservé inébranlable au milieu du trouble universel. Ainsi Bossuet nous montre la reine Henriette pendant la tempête intrépide autant que les vagues sont émues et présentant un air de sérénité qui semble ramener la paix.

Fier des succès remportés, Mairet, dans un sonnet belliqueux, annonce aux Rochelois que leur ville ne doit pas tarder à succomber sous les coups de Montmorency :

Criminels boute-feux de la Rébellion,
Exécrables sujets des dernières batailles,
Vautours qui vous paissez de vos propres entrailles,
Géants qui sur l'Olympe entassez Pélion,

Si jamais un cheval triompha d'Ilion,
Malgré ceux dont Priam pleura les funérailles,
Vous qui n'avez d'Hector que vos seules murailles,
Croyez-vous soutenir les assauts d'un lion?

Non, non, tout cet amas de fascine et de terre,
Ces tours d'où votre mars fait partir le tonnerre,
Et dont les fronts armés vont le ciel irritants,

Ces remparts, ces fossés, et votre ville entière
N'est rien que l'appareil du large cimetière
Où vous devez périr comme les vieux Titans (1).

La prédiction devait s'accomplir; mais l'honneur de dompter La Rochelle était réservé à Richelieu lui-même, et non pas à Montmorency qui, en 1628, au moment où tombait le boulevard du protestantisme, commandait l'armée royale qui fut envoyée contre les Réformés du Languedoc conduits par le valeureux duc de Rohan.

(1) Autres œuvres poétiques, page 21.

Au retour de l'expédition contre les îles de Rhé et d'Oléron, Henri de Montmorency, satisfait de la belle conduite de Mairet, le mit au nombre de ses gentilshommes et lui accorda une pension de quinze cents livres. Ce fut là une récompense qui venait à propos : car le poète était bien embarrassé de tenir son rang et se trouvait souvent dans une telle gêne qu'il fut plus d'une fois, s'il faut en croire le *Ménagiana*, obligé d'accepter quelque argent de Théophile, qui pourtant était lui-même loin d'être riche. Mairet remercia son protecteur en lui dédiant une nouvelle ode, dans laquelle il célèbre la paix, qui devait être d'une si courte durée, les doctes plaisirs de Chantilly, la générosité du duc et la joie de la duchesse Marie :

Elle, d'un regard moins profane
Et mille fois plus ravissant
Que le plus chaste et plus puissant
Que tirent les yeux de Diane,
Le conjure amoureusement
D'aller moins hazardeusement
Aux dangers qui suivent les armes
Et d'éviter le sort trompeur
Au moins pour épargner les larmes
Que lui fera verser la peur (1).

La guerre n'avait interrompu que pour peu de temps les travaux dramatiques de Mairet. En 1627, il fit représenter sa comédie des *Galanteries du duc d'Ossonne*, empruntée aux Espagnols, œuvre fort licencieuse, qui obtint un assez vif succès. L'année suivante, il abandonna le genre comique, et, comme dit ambitieusement son panégyriste, « il prit son vol vers le tragique (2). »

(1) Autres œuvres poétiques, page, 20.
(2) Rochet de Frasne, biographie oratoire de Mairet, lue à l'académie de Besançon, le 28 janvier 1754, dans le Recueil manuscrit des travaux de cette compagnie, t, I, fol. 282-304.

Sa première tragédie fut une *Virginie*, qui n'a rien de commun avec la jeune romaine que son père tua de sa main pour la ravir à la passion du décemvir Appius Claudius. Le sujet, qui n'appartient pas à l'histoire, est sorti entièrement de l'imagination de Mairet. Aussi plaçait-il cette pièce au-dessus de toutes ses autres. « Malgré la tendresse paternelle de Mairet pour ce » cher enfant de sa Muse, disent avec raison les frères » Parfait, nous ne balançons point à avouer que c'est » une des plus faibles de ses productions. » Néanmoins la cour, devant laquelle au Louvre cette pièce fut jouée deux ou trois fois, avant d'être offerte au public (1), lui fit un excellent accueil que ratifia le parterre. Mairet était décidément l'auteur à la mode : l'apparition de la *Sophonisbe*, qui fut donnée en 1629, mit le comble à la réputation de l'heureux poète. La *Sophonisbe*, qui est le chef-d'œuvre de Mairet et une bonne pièce, comme dit simplement le *Ménagiana*, emporta tous les suffrages. On fut fortement frappé de la régularité de la conduite et du plan, de certains caractères tracés avec des nuances inconnues jusqu'à ce jour, d'un usage nouveau des passions, d'une certaine majesté digne du Cothurne, enfin de quelques traits où éclate cette grandeur romaine, dont Corneille devait être bientôt le peintre inimitable. Le succès ne fut pas seulement brillant, il fut durable : le *Cid*, *Horace*, *Cinna* l'éclipsèrent sans doute, mais ils ne le firent pas oublier. Trente ans après, lorsque Corneille se décidait à traiter le même sujet, il écrivait : « Depuis que M. Mairet a fait admirer sa *Sophonisbe* » sur le théatre, elle y dure encore, et il ne faut pas de » preuve plus convaincante de son mérite que cette

(1) Epître dédicatoire à la Reine.

» durée, qu'on peut nommer une ébauche ou plutôt les » arrhes de l'immortalité (1). » Après le succès de *Sophonisbe*, le nom de Mairet fut dans toutes les bouches. La Furetière, dans une brochure intitulée *le Parnasse ou la critique des Poètes*, parlant de ces petits écrivains, qui veulent avoir l'air d'être liés avec les hommes célèbres, nous les représente ayant la tête levée une heure entière à l'hôtel de Bourgogne pour attendre quelque auteur de réputation, et prête à l'un d'eux ce discours : « Messieurs, je vous demande pardon de mon incivilité, » je viens de saluer M. Corneille, qui n'arriva qu'hier » de Rouen : il m'a promis que demain nous irons voir » ensemble M. Mairet. » Il n'est question entre eux, ajoute La Furetière, que du plan de *Cléopâtre* et de cinq ou six autres sujets que son auteur a tirés de l'histoire romaine et dont il veut faire des sœurs à son incomparable *Sophonisbe*.

Rien ne manqua à la popularité de Mairet; sa pièce excita une polémique assez longue : elle trouva des adversaires sans doute, mais aussi des défenseurs même à l'étranger. Le plus important de ces champions de la *Sophonisbe* fut le comte Prosper Bonarelli de la Rovère. Créateur et président perpétuel de l'Académie des *Caliginosi* d'Ancône, auteur dramatique fort estimé au-delà des monts, Bonarelli, dans les deux discours qu'il mit en tête de sa tragédie de *Soliman*, entreprit un véritable éloge de Mairet et de la *Sophonisbe*. Aussi Mairet, reconnaissant, donna-t-il, un an après son chef-d'œuvre, une imitation de la pièce de Bonarelli sous ce titre : « *Le grand et dernier Soliman ou la mort*

(1) *Sophonisbe*, avis au lecteur.

de Mustapha. » Les applaudissements du public ne firent pas défaut à cette nouvelle tragédie. Nous savons que Mairet, absent de Paris, n'avait pu assister aux premières représentations. Il apprit son succès par une lettre enthousiaste et précieuse de Sarrazin. « Monsieur » mon cher ami, lui écrivait le bel esprit rival de Voi» ture, il est raisonnable que ma lettre soit une des » bouches de la renommée, qui vous apprendra que » vous avez triomphé. J'ai vu le *Soliman* autant de fois » qu'on l'a représenté, et autant de fois j'ai loué avec » les sages et battu des mains avec le peuple. J'espère » que vous viendrez bientôt à Paris recueillir les applau» dissements que l'on vous donne et être vous-même » votre spectateur (1). » La même année, Mairet fit représenter sa tragédie de *Marc-Antoine* ou de *Cléopâtre*, dont la réussite semble avoir été médiocre.

Jusque-là, Mairet avait donné sans interruption toutes ses œuvres depuis la *Chriséide*, qui est probablement de 1620, jusqu'aux deux tragédies de *Soliman* et de *Marc-Antoine*, qui sont de 1630. Mais alors les terribles vicissitudes de la maison de Montmorency vinrent arrêter le travail de Mairet, trop occupé de la folle lutte entreprise par son protecteur et suivant d'un œil trop inquiet le triste spectacle que lui donnait la réalité pour songer aux fictions du théâtre. Enfin, le 30 octobre 1632, tombait sur l'échafaud la tête du duc Henri, aussi intéressante que coupable victime. Cette mort fut pour Mairet un coup dont il ne se releva jamais : il lui sembla qu'avec son généreux maître venaient de disparaître son inspiration et sa jeunesse. D'ailleurs ce fut là pour

(1) Mémoires manuscrits.

lui une nouvelle et déplorable occasion de montrer la noblesse de son âme et son inébranlable dévouement à tous ceux qui lui étaient chers. Il pleura ouvertement le duc de Montmorency; il conserva pendant toute la vie son souvenir présent et sacré, et ne cessa de rappeler hautement toutes les grâces qu'il en avait reçues. Quelle que fût la personne à laquelle il s'adressait, le nom de son bienfaiteur se présentait sur ses lèvres ou sous sa plume. Nous avons déjà vu que dans un livre offert à Richelieu lui-même, Mairet n'a pas hésité à rendre son hommage accoutumé au vaincu de Castelnaudary. Le poète resta respectueusement attaché à la malheureuse duchesse, dont il admira, comme tout le monde, le fidèle veuvage. Marie de Montmorency fut en effet une de ces veuves « qui, dit Bossuet en citant » saint Paul, s'ensevelissent elles-mêmes dans le tombeau » de leurs époux, y enterrent tout amour humain avec » ces cendres chéries, et, mettant leur espérance en » Dieu, passent les nuits et les jours dans la prière (1). » Nouvelle Valentine de Milan, pour qui rien n'était vraiment plus, la duchesse ne quitta ce cabinet tendu de noir et éclairé de quelques timides lumières, où elle voulait demeurer constamment, que pour pleurer et mourir sous l'habit religieux. Cependant le souvenir attendri de Mairet lui parvenait de temps en temps dans sa retraite. Quand il fit imprimer sa tragédie de *Soliman*, il la dédia à *très haute, très vertueuse et très inconsolable princesse Marie-Félice des Ursins, duchesse de Montmorency*. « Madame, lui disait-il, je me décla-

(1) Bossuet, *Oraison funèbre d'Anne de Gonzague*, 1re partie, 1er point.

» rerais tout à fait indigne de la nourriture que je me » glorifie d'avoir prise auprès de Votre Grandeur, et des » incomparables bienfaits que j'ai reçus de feu Mon- » seigneur, de très glorieuse et très pitoyable mémoire » tout ensemble, si je ne tirais parfois de mon étude et » de ma plume, ainsi que j'ai tous les jours de mon » cœur et de ma bouche, des témoignages authentiques » de ma reconnaissance et de mon zèle. » Il s'excuse ensuite de la détourner pour un instant de la perpétuelle méditation des choses du ciel, hors de laquelle il ne semble pas que la duchesse puisse trouver du repos : il ajoute que, s'il lui demande une heure ou deux pour la lecture de son poème, il a fait en sorte de composer cette pièce d'une nature qui ne fût pas contraire à l'humeur de la veuve inconsolable. « Oui, Madame, lui » dit-il, il est hors de doute que vous avez perdu le plus » brave, le plus libéral, le plus vaillant, en un mot, le » plus aimable et le plus accompli héros, soit pour la » paix, soit pour la guerre, de qui l'humaine imagina- » tion se puisse faire une parfaite idée. — Et je suis » assuré que la nourriture qu'il m'a donnée ne rendra » point suspectes à ceux qui l'ont bien connu les mer- » veilles que j'en écris ni celles que j'en écrirai, puisque » ce sont des vérités que l'envie la plus impudente » aurait honte de contester; de façon, Madame, que, » loin d'arrêter des pleurs dont le cours est si légitime, » je vous exhorterais à leur effusion éternelle, si votre » généreuse tristesse avait besoin d'être sollicitée. Ne » faites donc jamais de trêve à vos ennuis, mais regret- » tez encore davantage, s'il est possible, une si belle vie » et si regrettable en son malheur que la justice elle- » même, contrainte qu'elle fut de la sacrifier à la ri-

» gueur de ses lois, ou, pour mieux dire, aux plus » sévères maximes de la raison d'Etat, ne put s'empêcher » de mouiller son bandeau de larmes, elle qui, dès » la naissance des républiques, des monarchies et » des empires, doit être accoutumée et endurcie aux » spectacles sanglants que ses balances exigent de son » épée (1). » A ces nobles paroles Mairet a joint, selon l'usage employé alors dans les dédicaces, quelques vers qui valent beaucoup moins que cette prose :

Aisément par le fer on finit sa douleur,
On boit la cendre éteinte, on dresse un mausolée,
Mais vivre de regret et nourrir son tourment
Aussi fort en son cours qu'en son commencement,
Et garder jour et nuit en parfaite Vestale
Ce feu dont vous brûlez pour un parfait époux,
C'est un acte d'amour et de foi conjugale
Que nul autre n'égale,
Dont la production n'appartenait qu'à vous (2).

La mort de Montmorency, qui fut pour Mairet une si vive douleur, dut le laisser dans un embarras pécuniaire qu'indiquent assez les plaintes demi-plaisantes et demi-sérieuses du poète dans la dédicace de sa comédie des *Galanteries du duc d'Ossonne*. Il confesse à son ami Antoine Brun que la fortune ne lui sourit guère et qu'à lui comme aux autres écrivains on ferait mieux d'accorder moins d'éloges et plus de secours effectifs. Au lieu de les admettre dans leurs carrosses, de les recevoir dans toutes les fêtes, de leur faire des sacrifices de louanges et de fumée comme aux Dieux de l'antiquité, les princes et les seigneurs devraient montrer

(1) Epître dédicatoire du *Grand et dernier Soliman*.
(2) *Ibid.*

une plus utile libéralité. Il ajoute ces mots, dont la forme badine ne dissimule pas l'amertume : « Nous » aurions besoin qu'on nous traitât plus grossièrement » et qu'on nous offrît plutôt de bonnes hécatombes de » Poissy, avec une large effusion de vin d'Arbois, de » Beaune, et de Coindrieux. On nous amuse encore » d'une certaine couronne imaginaire de laurier, qui » ne pourrait nous servir, quand même elle serait réelle, » qu'à l'assaisonnement d'une carpe au court bouillon » et tout au plus qu'à la décoration d'un jambon de » Mayence en un festin (1). »

Cependant Mairet, privé du duc Henri, ne tarda pas à rencontrer un autre protecteur, dont il se plait à reconnaître les bienfaits avec son habituelle gratitude. Il fut accueilli dans la maison de François de Faudoas, dit d'Averton, comte de Belin. Ce seigneur, fils de l'ancien gouverneur de Paris pendant la ligue, chef d'une vieille famille du Maine, possédait une grande fortune et en faisait un généreux usage : ami des lettres, il recevait avec joie les poètes dans ses magnifiques propriétés, dont Mairet énumère avec complaisance le nombre et la richesse, soit qu'il parle des rochers de Milly, des landes, des parterres et des larges allées du Plessis, soit qu'il vante les salles dorées du splendide palais d'Averton et le petit Orgery son voisin (2). Il dit que l'hôtel de Montmorency et la maison du comte de Belin furent les deux écoles où il put s'instruire suffisamment à la pratique du monde, de la bienséance et de l'honneur.

---

(1) Epître dédicatoire des *Galanteries du duc d'Ossonne.*
(2) Epître dédicatoire de *Roland Furieux.*

Plus tard, quand Mairet eut perdu son second Mécène, qui fut assassiné le 7 décembre 1642 par le marquis de Bonnivet, il dédia au fils de ce libéral seigneur sa pièce de *Roland furieux;* il s'exprimait ainsi : « Votre père » était riche et magnifique sans faste, habile et délicat » sans suffisance, bien fait et bien faisant sans vanité, » charmant et facile dans sa conversation, discret et » gracieux en ses railleries, égal et presque inimitable » en ses manières, ardent et loyal en ses amitiés, fidèle » et ponctuel en ses promesses. — Il était estimateur » amoureux de la vertu, sous quelque habit qu'elle lui » parût. — Il prit plaisir à caresser les Muses en ma » personne, et les charmes que je découvris en la sienne » me lièrent si fortement à lui par les seuls liens de » l'estime et de l'amitié que le seul tombeau s'est trouvé » capable de m'en séparer (1). » Tallemant des Réaux, cette langue de vipère, attribue la protection que le comte de Belin accordait au poète à un motif beaucoup moins noble. Dans l'historiette du comédien Mondory, il parle de la Lenoir, actrice du théâtre du Marais, et termine ainsi : « Le comte de Belin, qui avait Mairet à » son commandement, faisait faire des pièces à condi- » tion qu'elle eût le principal personnage : car il en était » amoureux et la troupe s'en trouvait bien (2). »

Quels que fussent les motifs du comte, ses encouragements ramenèrent le poète aux ouvrages dramatiques, dont la triste fin de Montmorency l'avait éloigné. Mais, si Mairet dut ses derniers écrits au soin que prit son hôte de le solliciter à les faire, cette bienveillante in-

---

(1) Epître dédicatoire de *Roland Furieux*.
(2) *Tallemant*, t. VII, page 172.

fluence ne put lui rendre ni l'inspiration ni la faveur du public. L'heure fatale de la décadence, qui fut rapide, avait sonné. En 1635, Mairet fait jouer sans succès son *Roland furieux*, très médiocre imitation de l'Arioste. C'est en vain qu'il cherche à se relever en donnant la même année *Athénaïs*, tragi-comédie chrétienne, dont le sujet est emprunté à l'histoire du Bas-Empire. La Muse l'avait décidément abandonné. D'ailleurs Mairet ne semble pas s'être fait illusion ; il paraît bien au contraire qu'il avait le sentiment de sa présente impuissance, comme le prouvent ces mélancoliques paroles adressées à Antoine Brun : « Quant à moi, qui » connais parfaitement les inclinations de la plupart, » je n'espère plus d'autre fruit de mes meilleurs ou» vrages que la satisfaction de les avoir faits, avec réso» lution de ne les adresser désormais qu'à mes amis » particuliers (1). » Quand un auteur dramatique dédaigne ainsi le public auquel il a dû sa réputation, quand il avoue qu'il ne peut plus le toucher et l'accuse de mauvais goût ou de versatilité, c'est que la source de poésie est tarie en son âme et que le moment de prendre la retraite est irrémédiablement venu. Mairet eut du moins le bon esprit de ne point s'abuser, et il n'attrista pas longtemps la cour et la ville par le spectacle toujours pénible d'un grand talent qui s'éteint. Après avoir donné sans réussite, en 1637, ses deux dernières pièces, l'*Illustre corsaire* et *Sidonie*, il prit le sage parti de renoncer au théâtre et à ces applaudissements, qui saluaient le *Cid* et l'astre grandissant de Pierre Corneille. « Je me retire sans regret, écrit-il, des occupations de

(1) Epître du *duc d'Ossonne*.

» la scène, après y avoir travaillé dix-sept années. Il » me semble que la Muse qui marche sur le Cothurne » n'aurait pas de raison de se plaindre du congé que » je lui demande et que je lui donne, après avoir jus- » tement partagé la plus belle moitié de mon âge à son » service sans autre récompense que d'un peu de bruit » et de quelques feuilles de laurier (1). » Il n'y aurait qu'à louer Mairet, si, pour exprimer sa résolution, il s'était contenté de ces quelques mots, qui ne manquent ni de simplicité ni de bonne grâce ; mais il a laissé percer un dépit bien naturel en attaquant le parterre et les comédiens eux-mêmes. « Il est temps désormais d'em- » ployer ce qui nous reste de loisir et de chaleur à des » ouvrages plus sérieux et dont le succès soit moins » dépendant de l'opinion ou de l'humeur d'une assem- » blée où les voix se comptent plutôt qu'elles ne pèsent, » et de la disposition des acteurs dont la plupart affec- » tent plus les personnages qui les contentent que les » rôles qui leur sont propres (2). » Il me semble reconnaître là une de ces accusations familières aux rivaux de Corneille qui, ne pouvant nier le succès du *Cid*, se plaisaient à l'attribuer uniquement à Mondory, le *Roscius auvergnat*, comme dit malignement Mairet lui-même, et aux autres comédiens qui, comprenant la beauté de la pièce, n'avaient rien négligé pour que le jeu des interprètes, les costumes, la mise en scène, tout fût digne de l'œuvre.

Plût au ciel que Mairet se fût borné à cette attaque indirecte contre Corneille ! Malheureusement pour sa

---

(1) Avis au lecteur de la *Sidonie*.
(2) *Ibid.*

mémoire l'auteur de *Sophonisbe* prit une part importante à la querelle du *Cid*, satisfaisant ainsi sa jalousie et méritant la faveur du cardinal-ministre. Pourtant jusqu'à l'éclatant succès du *Cid*, Mairet avait été très lié avec Corneille, et il lui avait même adressé un madrigal très flatteur sur sa comédie de la *Veuve :*

Rare écrivain de notre France
Qui le premier des beaux esprits
As fait revivre en tes écrits
L'esprit de Plaute et de Térence;
Sans rien dérober des douceurs
De Mélite, ni de ses sœurs,
O Dieu ! que ta Clarisse est belle,
Et que de veuves à Paris
Souhaiteraient d'être comme elle
Pour ne manquer pas de maris (1).

Mairet n'éleva pas le premier la voix parmi les auteurs qui furent effrayés de l'enthousiasme excité par le Cid; mais, quand il entra dans la lice, la dispute prit un caractère d'extrême violence; les opinions littéraires ne venaient plus qu'en second lieu. De telles invectives ne pouvaient sortir que d'une âme profondément blessée : l'humiliation et le désir irréfléchi de nuire à un rival heureux entraînaient seuls le cœur naturellement généreux de Mairet. Corneille crut devoir rendre injure pour injure, si bien qu'il fallût à la fin l'intervention de Richelieu lui-même pour terminer cette lutte déplorable. Corneille venait d'écrire son *Excuse à Ariste*, par laquelle il répondait aux premiers libelles répandus contre le *Cid*. Exprimant tout son dédain pour les pro-

(1) Voir les pièces adressées à Corneille à propos de la *Veuve* dans l'édition Marty-Laveaux, t. I, p. 379-393.

cédés malhonnêtes et envieux de ses adversaires, il s'écriait dans des vers d'une grande et hautaine allure :

> Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
> . . . . . ,
> Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
> Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans,
> Par leur seule beauté ma plume est estimée :
> Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée (1).

Ce dernier trait était libre et fier, mais très imprudent; Corneille semblait manquer de reconnaissance et nier les bienfaits du cardinal qui, malgré sa colère contre le *Cid*, continuait à payer la pension du poète. Les ennemis de Corneille ne laissèrent pas échapper l'occasion que cette réponse orgueilleuse leur offrait. Ils se sentaient soutenus par Richelieu et ils se déchaînèrent de toutes parts avec une nouvelle fureur contre l'auteur du *Cid*. Parmi les nombreux libelles qui furent lancés, on remarqua une satire composée de six stances et publiée sous ce titre : « *L'auteur du vrai Cid espagnol à son tra-* » *ducteur français sur une lettre en vers qu'il a fait im-* » *primer*, *intitulée* « Excuse à Ariste, » *où, après cent* » *traits de vanité, il dit de lui-même :*

> « Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée (2). »

Cette brochure, qui fit beaucoup de bruit, était anonyme; mais Corneille devina que l'agresseur était Mairet, quoiqu'il eût cherché à se dissimuler sous le

---

(1) *Excuse à Ariste* (vers 35 et vers 48-50), édition Marty-Laveaux, t. X, page 70.

(2) Il y a deux éditions de cette pièce in-8°. — L'une a deux feuillets non chiffrés, l'autre 3 pages.

nom supposé de *Don Balthazar de la Verdad.* Cette pièce se terminait par ces quatre vers dont l'iniquité n'est égalée que par le mauvais goût :

> Ingrat, rends-moi mon Cid jusques au dernier mot,
> Après tu connaîtras, Corneille déplumée,
> Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
> Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

C'est du Maine, où il recevait l'hospitalité du comte de Belin, que Mairet envoyait ces détestables vers. Peu soucieux de se déclarer ouvertement, il chargea de les répandre dans Paris un certain Claveret, ancien avocat à Orléans, devenu très médiocre auteur dramatique. On voudrait pour l'honneur de Mairet croire qu'il fut accusé à tort; malheureusement, quand Corneille l'eut démasqué, il se défendit d'une telle manière qu'il semblait lui-même se reconnaître l'auteur de ces méchantes stances. Corneille lui répondit par un rondeau dont la grossièreté ne saurait être excusée.

Voltaire a raison de blâmer non-seulement un terme digne de Villon ou de Régnier, dont la Muse impudique ne savait pas rougir, mais le rondeau tout entier ; c'était entrer dans la voie des plus outrageantes personnalités: Mairet, irrité d'être découvert et d'être injurié, l'y suivit avec ardeur et fut désormais le second de Scudéry qui venait d'écrire ses ridicules et jalouses *Observations sur le Cid.* Il ne faut pourtant pas exagérer encore les torts de Mairet en lui attribuant, comme le firent certains contemporains, le pamphlet intitulé : « *Lettre à *** sous le nom d'Ariste,* » satire assez violente qui amena la « *Réponse de *** à *** sous le nom d'Ariste,* » attribuée à Corneille par Nicéron, compilateur utile et laborieux, mais souvent trop enclin à accepter des affirmations

comme des vérités. Mairet a pris soin lui-même de repousser la paternité de cet écrit : « Pour la lettre qu'on » me veut donner, on me pardonnera si je la refuse.... » Et je n'ai mis principalement la main à la plume que » pour faire une publique déclaration de ce désaveu (1). » Quoi qu'il en fût, Mairet n'eut pas à se louer du mordant adversaire qui se chargea de répondre à son prétendu libelle, car ses principales pièces eurent à essuyer certaines plaisanteries d'autant plus redoutables qu'elles ne portaient pas à faux. La *Chriséide* et la *Sylvie* y sont présentées comme « *les saillies d'un jeune écolier* » *qui craignait encore le fouet* (2); » la *Silvanire* est l'objet d'une courte phrase pleine de dédain; les incroyables licences du duc d'Ossonne et les brutalités de la *Virginie* y sont fortement marquées; enfin les défauts de la *Sophonisbe* elle-même sont relevés avec une cruelle clairvoyance. Mairet vivement blessé écrivit alors son *Epître familière au sieur Corneille sur la tragi-comédie du Cid.* Dès le début, dont le ton est relativement modéré, il se plaint avec amertume et laisse apercevoir combien il dut être sensible aux railleries. « Monsieur, » si je croyais le bruit qui vous déclare déjà l'auteur de » ces mauvais papiers volants qu'on voit tous les jours » paraître à la défense de votre ouvrage, je me plain- » drais de vous à vous-même de l'injustice que l'on » me fait en un libelle de votre style et peut-être de » votre façon. Mais comme l'action est trop indigne

(1) Epître familière du sieur Mairet au sieur Corneille sur la tragi-comédie du *Cid* : à Paris, chez Antoine de Sommaville, au Palais, dans la petite salle, à l'Ecu-de-France 1637, in-8° de 38 pages.

(2) In-8°, 8 pages.

» d'un honnête homme, je suspendrai pour quelque » temps ma créance en votre faveur et me contente- » terai, puisque la querelle de votre *Cid* vous a rendu » chef de parti, de vous demander seulement raison » de l'impertinence d'un de vos lanciers qui m'est » venu rompre dans la visière mal à propos. Mais » d'autant que je n'ai pas l'honneur de connaître le » galant homme et qu'il ne serait pas raisonnable que » je me commisse avec un masque, je vous adres- » serai, s'il vous plaît, un petit discours, comme si vous étiez lui-même. » Certes Mairet a tort de reprocher aux autres un vilain procédé dont il a le premier donné l'exemple : on lui dirait volontiers,

Juste retour, Monsieur, des choses d'ici-bas.

Mais, cette réflexion faite, il est impossible de n'être pas frappé de ce vif et alerte exorde, de cette guerrière allure du style, de cette habile manière d'établir la question en sa faveur. Mairet insiste longuement sur la ruse par laquelle on veut lui attribuer la *Lettre à Ariste*, qu'il déclare hautement n'avoir pas écrite; au contraire, il glisse rapidement sur les stances du *Cid espagnol*, parce qu'il se sait coupable, et il se jette sur le rondeau de Corneille qu'il raille assez lourdement : « Vous ré- » pondez à l'Espagnol avec un pitoyable rondeau dans » lequel vous ne pouvez vous empêcher, à cause de la » longueur de l'ouvrage, de faire une contradiction toute » visible. » Ici il transcrit les vers :

Et se cacher ainsi qu'un criminel.
Chacun connait son jaloux naturel
Le montre au doigt comme un fou solennel :

et il ajoute : « Comment voulez-vous qu'il se cache ainsi

» qu'un criminel et que chacun le montre au doigt » comme un fou solennel? L'épithète est solennelle- » ment mauvais. » Puis il blâme Corneille de son orgueil, dont il est justement victime : « On ne vous a » pas sollicité de faire imprimer à contre-temps cette » mauvaise excuse à Ariste..... A dire vrai, l'on ne » vous a pas cru ni meilleur dramatique, ni plus hon- » nête homme pour avoir fait cette scandaleuse lettre, » qui doit être appelée votre pierre d'achoppement, puis- » que sans elle ni la satire de l'Espagnol ni la censure » de l'observateur n'eussent jamais été conçues. » Quant à l'attaque contre le Cid lui-même, Mairet se borne à reproduire chaque reproche de Scudéry, *telum imbelle sine ictu*, et, comme il est obligé de reconnaître le succès, il l'attribue à l'adresse et à l'excellence des comédiens : « Si votre poétique et *jeune ferveur*, dit-il en se » servant à dessein d'une expression employée dans le » *Cid* et critiquée par Scudéry, avait tant d'envie de voir » ses nobles journées sous la presse, comme vous êtes » fort ingénieux, il fallait trouver invention d'y faire » mettre aussi, tout du moins en taille douce, les gestes, » le ton de la voix, la bonne mine et les beaux habits » de ceux et celles qui les ont si bien représentées, puis- » que vous pouviez juger qu'ils faisaient la meilleure » partie et la beauté de votre ouvrage, et que c'est pro- » prement du *Cid* et des pièces de cette nature que » M. de Balzac a voulu parler en la dernière de ses » dernières lettres, quand il a dit du Roscius auvergnat » que, si les vers ont quelque souverain bien, c'est dans » sa bouche qu'ils en jouissent, qu'ils sont plus obligés » à celui qui les dit qu'à celui qui les a faits, et bref » qu'il en est le second et le meilleur père, d'autant

» que par une favorable adoption il les purge, pour » ainsi dire, des vices de leur naissance. » Le pauvre Mairet a toutes les peines du monde à terminer sa période et son argumentation, dont la forme est ici aussi mauvaise que le fond. Enfin il n'hésite pas à se constituer l'avocat des chers enfants de sa Muse, comme disent les frères Parfait : il compare orgueilleusement les productions de Corneille aux siennes propres. « Un petit » voyage en cette ville vous apprendra, si vous ne le » savez déjà, que Rodrigue et Chimène tiendraient pos» sible encore assez bonne mine entre les flambeaux du » théâtre du Marais, s'ils n'eussent point eu l'effrontêrie » de venir étaler leur blanc d'Espagne au grand jour de » la Galerie du Palais. Vos caravanes de Rouen à Paris » me font souvenir de ces premiers marchands qui pas» sèrent dans les Indes, d'où, par le bonheur du temps » autant que par la simplicité de quelques peuples, ils » apportèrent de l'or, des pierreries et d'autres solides » richesses pour des sonnettes, des miroirs, de la quin» caillerie qu'ils y laissèrent. Vous avez autrefois ap» porté la *Mélite*, la *Veuve*, la *Suivante*, la *Galerie du* » *Palais*, et, de fraîche mémoire, le *Cid*, qui d'abord vous » a valu l'argent et la noblesse qui vous en restent avec » ce grand tintamarre de réputation qui vous bruirait » encore aux oreilles sans vos vanités et le malheur de » l'impression.

» Si l'honneur vous était cher
» Vous deviez vous empêcher,
» Suivant l'avis des plus sages,
» De le perdre à ce rocher
» Si fameux par les naufrages
» De tous vos autres ouvrages. »

Mairet, arrivant à ses pièces, abandonne avec assez

bonne grâce la *Chriséide*, *delictum juventutis suæ* (1). « Pour la *Chriséide*, il me suffira de vous dire qu'elle » n'a jamais vu le jour de mon consentement, qu'étant » pleine des propres fautes de mon enfance et de celles » de l'imprimeur, je fis ce que je pus pour en empêcher » la distribution jusque-là même que Jacques Besongne, » qui l'avait mise sous la presse, fut obligé, par les » poursuites de François Targa à qui j'en avais laissé » procuration, de faire un voyage en cette ville où le » pauvre homme mourut subitement à mon très grand » regret. J'ai fait cette pièce là que j'étais encore sous » la férule, et en même temps que je n'avais pas de » meilleur guide que le sens commun qui n'est pas » ordinairement bien grand chez un poète de quinze à » seize ans. » Mais, si Mairet consent à sacrifier la *Chriséide*, il annonce qu'il a l'intention de publier un ouvrage plus étendu pour défendre la *Silvanire*, le *duc d'Osonne*, la *Virginie* et la *Sophonisbe;* il est très probable que ce projet ne fut jamais exécuté. Quant à la *Sylvie*, qu'on a traitée de saillie d'un écolier qui craint encore le fouet, non-seulement Mairet ne renonce pas à la justifier, mais il pousse l'aveuglement jusqu'à se persuader qu'elle pourrait aller de pair avec le *Cid*. « Vous » ne sauriez nier qu'elle n'ait eu quatre ans durant » toute la réputation que puisse jamais prétendre au- » cune pièce de théâtre, je n'en excepte pas même les » vôtres. Elle parut toutefois en un temps que celles de » M. Hardy n'étaient pas encore hors de saison, et que » celles de ces fameux écrivains, MM. de Racan et » Théophile, conservaient encore dans les esprits cette

(1) Epître dédicatoire du *duc d'Ossonne*.

» puissante impression qu'elles avaient donnée de leur » beauté; cependant je ne l'ai point appelée mon chef- » d'œuvre. Si je ne craignais de vous ennuyer, je dirais » que la *Sylvie* de Mairet et le *Cid* de Corneille ou de » Guilhem de Castro, comme il vous plaira, sont les » deux pièces de théâtre dont les beautés apparentes et » phantastiques ont le plus abusé d'honnêtes gens. Le » charme de la *Sylvie* a duré plus longtemps que celui » du *Cid*, vu qu'après douze ou treize impressions elle » est encore aujourd'hui le *Pastor fido* des Allemands » et des beaux esprits de province, où les observations » de M. de Scudéry ont rompu pour vous la brillante » glace qui faisait l'enchantement de votre *Cid*. Mais, » toutes ces considérations à part, s'il est du Parnasse » comme du Paradis, où l'on ne peut espérer d'entrer » avec des biens mal acquis, tombez d'accord avec moi » que nous en sommes exclus, si nous ne restituons pas » la réputation illégitime que ces deux pièces nous ont » donnée. »

Ce libelle était accompagné d'une réponse *à l'ami du Cid sur les invectives contre le sieur Claveret* (1). Quoique cette seconde pièce ne porte pas de nom d'auteur, il me semble difficile de ne pas l'attribuer à Mairet. La réunion des deux morceaux dans le même fascicule suffirait à le prouver : en outre l'adversaire de Corneille ne paraît pas compter beaucoup lui-même sur le masque qu'il prend. « Si vous êtes curieux de savoir mon nom, » dit-il fièrement, tout le monde vous l'apprendra. » Pourquoi donc le dissimule-t-il? Je croirais volontiers que Mairet, qui dans son *Epître familière* conserve quel-

(1) A la page 30.

que mesure, ne se souciait pas de signer ce nouvel écrit d'un ton beaucoup moins décent; l'idée principale, qui est une comparaison entre l'*avocat* Claveret et l'*avocat* Corneille, dépasse le but par son exagération même. « Que le traducteur du *Cid* fasse le vain et tranche du » grand talent, tant qu'il lui plaira, l'on ne trouvera » pas qu'il soit d'une profession plus relevée que celle » du sieur Claveret, puisque tous deux peuvent entrer » avec la robe et le bonnet dans un barreau, ni d'un » mérite si fort au-dessus du sien que lui-même n'ait » été bien aise autrefois de parer *sa Veuve* des vers de » son ami que l'on y voit encore avec quantité d'autres » qu'il a mendiés pour appuyer le tableau de ses ou- » vrages. » Il faut avouer que si, comme nous le pensons, Mairet est l'auteur de ces belles choses, il y a de sa part une rare audace à rappeler les hommages et les félicitations dont il a lui-même versifié la pièce la plus élogieuse, le madrigal sur la *Veuve*.

Corneille, ou plutôt un de ses partisans, répondit à ce double libelle d'abord par la *Lettre du Désintéressé au sieur Mairet* (1), à qui il est principalement reproché d'avoir osé mettre en parallèle l'auteur du *Cid* et cet obscur envieux, Claveret. Bien plus, comment le poète de Besançon n'a-t-il pas hésité à comparer son *apprentissage* avec le *Cid*? « La différence en est si grande que » qui n'y en mettrait pas s'accuserait d'ignorance, et » vous ne le pouvez sans être présomptueux. Mais, s'il » est du Parnasse comme du Paradis, où l'on ne peut » avoir d'entrée avec le bien mal acquis, tombez d'ac- » cord avec tout le monde que vous en êtes exclus, si

(1) In-8° de 7 pages.

» vous ne restituez la plus grande partie de votre répu-
» tation à un maître qui par excès de bonté ne s'est pas
» contenté de vous recevoir chez lui généreusement,
» mais qui, par son approbation et l'honneur qu'il vous
» a fait en vous regardant d'assez bon œil, a obligé tous
» ses amis à dire du bien de vos ouvrages. — Vous
» faites bien de prendre du temps pour justifier la *Sil-*
» *vanire*, le *duc d'Ossonne*, la *Viryinie* et la *Sopho-*
» *nisbe*. » La réplique, qui retourne contre Mairet ses propres phrases, est vigoureuse et acerbe, mais exprimée en termes convenables. Il n'en est pas de même d'une seconde réponse, *Avertissement au Besançonnois Mairet* (1). Cette fois, aux critiques littéraires, souvent justes, se mêlent de blâmables personnalités : la vie et la famille du poète sont attaquées sans mesure et sans vérité. Dès le début, le défenseur du *Cid* compromet une cause excellente par un langage qui dépasse toutes les bornes. « Il n'était nullement besoin de vous donner
» la gêne deux mois durant à fagoter une malheureuse
» lettre pour nous apprendre que vous êtes aussi savant
» en injures que votre ami Claveret et tous les croche-
» teurs de Paris. Cette belle poésie que vous nous avez
» envoyée du Mans ne nous permettait pas d'en douter;
» et bien que vous y fissiez parler un auteur espagnol,
» la faiblesse de votre style vous découvrait assez.....
» Que si l'épithète de *fou solennel* vous déplaît, vous
» pouvez le changer et mettre en sa place *Innocent le*
» *Bel*, qui est le nom de guerre que vous ont donné les
» comiques. » Quand ensuite l'adversaire de Mairet se moque du parallèle entre le *Cid* et la *Sylvie*, des grossiè-

(1) 1637, in-8° de 12 pages.

retés et des impiétés du *duc d'Ossonne*, des extravagances de la *Virginie*, et des coquetteries de la *Sophonisbe*, il est loin d'avoir tort. C'est de la bonne guerre aussi que de railler l'histoire de ce libraire mort pour avoir imprimé la Chriséide, et que de lui composer une épitaphe drolatique :

Ci-dessous gît Jacques Besogne
Qui s'étant mis trop en besogne,
Pour le beau poète Jean Mairet,
Mourut à son très grand regret.

On accepte volontiers le reproche suivant : « Votre » succès vous enfla tellement que vous eûtes l'effron- » terie de prendre la chaire et de mettre un Art poétique » au devant de votre *Silvanire* (1). Jeune homme, il » faut apprendre avant que d'enseigner, et, à moins que » d'être un Scaliger ou un Heinsius, cela n'est pas sup- » portable. » Enfin on applaudit à ce trait d'une heureuse vivacité : « Vous vous plaignez de ce que M. Cor- » neille ne s'est pas soumis au jugement de l'Académie. » Pour le mettre en tort, il faudrait que vous et l'obser- » vateur y soumissiez vos ouvrages; jamais il ne refu- » sera de prendre ces messieurs pour juges entre *Médée* » et *Sophonisbe*, et même entre *Clitandre* et *Virginie*, mais » non pas entre le *Cid* et un libelle. » Pourquoi faut-il que ces raisons soient gâtées par des attaques violentes non plus contre l'écrivain, mais contre l'homme, et par de véritables calomnies dont il ne faut pas laisser noircir la mémoire de Mairet. Son adversaire renouvelle l'accusation d'avoir pillé Théophile et payé d'ingratitude les

(1) La *Silvanire* est précédée d'une préface *en forme de discours poétique*, à Monsieur le comte de Carmail.

bienfaits reçus; nous avons montré combien Mairet fut au contraire un compagnon dévoué, un ami fidèle, dont la reconnaissance était certainement la plus grande vertu. On le taxe aussi d'orgueil démesuré, parce qu'il a traité, dans la dédicace du *duc d'Ossonne,* le procureur général du parlement de Dole « comme il aurait fait un » procureur fiscal de quelque haute justice. » Or, il n'est nullement étonnant que, s'adressant à son ancien condisciple et au confident de ses premières espérances, Mairet prenne le ton familier et le salue par ces mots : « *Monsieur mon très cher ami.* » L'*Avertissement au Besançonnois* ajoute à ces critiques malveillantes de grossières injures contre le poète lui-même, qui est présenté presque comme un mendiant et un affamé. « Ce souhait » famélique d'être reçu au Louvre avec des hécatombes » de Poissy tient fort de votre pauvreté originelle..... » Vous serez aisé à accorder sur ce point avec M. Cor- » neille qui se contentera toujours de ces honorables » fumées du cabinet dont vous êtes si dégoûté, cepen- » dant qu'on vous envoyera dans les offices vous soûler » de cette viande délicate pour qui vous avez tant d'ap- » pétit. » En même temps Mairet est accusé de mettre en usage les brigues les plus blâmables, les artifices les plus honteux pour gagner les applaudissements et pour obtenir un peu d'argent et de réputation. Il est inutile d'insister sur la fausseté de ces reproches; nous avons déjà plus d'une fois eu l'occasion de louer Mairet du tact qu'il a su toujours conserver dans ses rapports avec les grands : quand il adressait des remercîments à ses protecteurs, il avait trop d'esprit et de noblesse pour oublier la mesure qui ne peut être franchie.

Enfin le libelle n'épargnait pas la famille du poète :

« Sous ombre de la soie dont la poésie vous a couvert » vous voulez passer pour honnête homme d'origine; il » faut de la foi pour le croire, vu qu'on sait le contraire. Il vous donne avis de vous défaire de vos » belles figures; vous eussiez bien fait d'en user, on » n'eût pas vu dans votre lettre ces insolentes comparaisons de M. Corneille avec des domestiques dont » vous ne nommez point le maître, et avec votre ami » Claveret, qui me forcent maintenant à en faire de » plus véritables et à vous dire que celui que vous » offensez s'est assis sur les fleurs de lys avant que Claveret portât le manteau, *et que vous n'êtes pas de meilleure maison que son valet de chambre.* »

Après de telles injures, Mairet ne pouvait pas se tenir pour battu. Il fit publier un nouveau pamphlet intitulé : « *Apologie pour M. Mairet contre les calomnies du sieur* » *Corneille de Rouen* (1). » L'obligeant ami, qui écrit sous l'inspiration et sans doute sous la dictée de Mairet, annonce dès le début qu'il se propose de répondre aux trois points principaux de l'*Avertissement au Besançonnois*. Corneille se prétend meilleur poète que l'auteur de *Sophonisbe;* son adversaire ne veut pas discuter cette question, que le public se chargera de décider, mais il ne peut s'empêcher de faire remarquer l'ignorance de l'écrivain, qui ne connait ni l'histoire ni la géographie.

---

(1) M. Marty-Laveaux (édit. de Corneille, t. III, page 41) dit qu'il n'a pu trouver cet ouvrage. J'ai eu le bonheur de le découvrir à la bibliothèque de Besançon : il ne porte ni la date ni l'endroit de l'impression : mais à la onzième page se trouve une lettre, datée de Belin, le 30 sept. 1635 et adressée à M. D. S. (de Scudéry) : cette lettre contient la généalogie de Mairet. Le biographe du poète, R. de Frasne, ne la connaissait pas.

Corneille, en effet, prend pour lieu de la scène Séville, qui fut arrachée aux Maures cent cinquante ans après le roi Fernand. Bien plus, il fait venir l'armée envahissante par un fleuve et des flux de haute mer qui surprennent quiconque connaît la carte d'Espagne. L'*apologiste*, après ces deux reproches qu'il croit accablants, ajoute cette affirmation, que pour plus de commodité il se garde bien de prouver. « Si je ne craignais de vous » mettre en mauvaise humeur et d'altérer votre santé, » je vous conterais une demi-douzaine d'observations de » cette sorte qui vous feraient voir sans lunettes que » votre chef-d'œuvre est un beau ciel où l'on découvre » tous les jours de nouvelles étoiles en plein midi. » Le défenseur de Mairet est plus heureux quand il démontre que pauvreté n'est pas crime, et qu'il est d'une complète inutilité, comme de fort mauvais goût, de reprocher à un homme de n'avoir pas cent mille livres de rente. « Sachez bien, dit-il assez spirituellement, qu'en » découvrant la pauvreté de mon ami vous lui faites » aussi grand tort que si vous lui coupiez la gorge avec » un rasoir de pierre-ponce empoisonnée. Le pauvre » jeune homme était à la veille d'épouser en face d'église » une héritière de cinquante mille écus ou environ. » Discourons plus sérieusement : vous lui reprochez » qu'il manque des biens de la fortune comme si vous » l'accusiez d'un vice honteux. — Avec tout cela, je » vous apprends sans vanité que, depuis dix ans qu'on » l'a toujours vu dans la cour et dans le grand monde, » il a fait plus de dépense en honnêtes débauches et en » habits que ne vaudra de votre vie cette magnifique » charge, Monsieur l'avocat à la table de marbre de » Rouen. »

Il restait à repousser la troisième attaque de l'*avertissement*, c'est-à-dire, à prouver la noble origine de la famille des Mairet. L'*Apologiste* déclare qu'il laisse ce soin au poète lui-même et il transcrit une lettre de Mairet, datée du 30 septembre 1637 à Belin, et adressée à M. de Scudéry. C'est un véritable mémoire généalogique, dont le début est rempli d'injures et de termes grossiers. « Je n'attendais pas une satire si insolente » qu'il est du tout hors d'apparence que les harangères » de Rouen, ses dignes compatriotes, n'aient abandonné » leurs étaux pour y travailler commercialement avec » lui, celles des halles de Paris étant certainement trop » honnêtes femmes (1). » Puis Mairet avec une infatigable complaisance fait l'histoire de sa famille en commençant par le côté maternel « comme étant le plus » aisé à justifier dans Paris, où sont connus les *Le Gros*, » *Molés, Annequins, Moroys, Angenous*, et autres à qui » il a l'honneur d'appartenir de par Marie Clerget sa » mère. » Il les passe tous en revue, en énumérant avec soin leurs biens, leurs charges, leurs actions remarquables, et principalement leurs armoiries : il ne fait pas grâce du moindre arrière-petit-cousin. Il arrive ensuite au côté paternel et recommence la justification de ses aïeux calomniés (2).

Le débat menaçait d'amener les deux rivaux aux dernières extrémités, si Richelieu, lassé de tout ce bruit, n'était intervenu pour mettre fin à une querelle qui de jour en jour devenait un scandale plus grand. Boisrobert fit connaître à Mairet les intentions ou plutôt les volontés du cardinal dans la lettre suivante : « .....

(1) A la page 11.
(2) *Ibid.*

» Les six lignes que je vous écris de mon chef satis-
» feront, s'il vous plaît, Monsieur, à ce que je dois à
» notre amitié, et vous lirez le reste de ma lettre comme
» un ordre que je vous envoie par le commandement de
» son Eminence. Je ne vous cèlerai pas qu'elle s'est fait
» lire avec un plaisir extrême tout ce qui s'est fait sur
» le sujet du *Cid*, et que particulièrement une lettre
» qu'elle a vue de vous lui a plu jusques à quel point
» qu'elle lui a fait naître l'envie de voir le reste. Tant
» qu'elle n'a connu dans les écrits des uns et des autres
» que des contestations d'esprit agréables et des railleries
» innocentes, je vous avoue qu'elle a pris bonne part
» au divertissement. Mais, quand elle a reconnu que
» de ces contestations naissaient enfin des injures, des
» outrages et des menaces, elle a pris aussitôt résolu-
» tion d'en arrêter le cours. Pour cet effet, quoiqu'elle
» n'ait pas vu le libelle que vous attribuez à M. Cor-
» neille, présupposant par votre réponse, que je lui lus
» hier soir, *qu'il devait être l'agresseur*, elle m'a com-
» mandé de lui remontrer le tort qu'il se faisait et de
» lui défendre de sa part de ne plus faire de réponse,
» s'il ne lui voulait déplaire. Mais d'ailleurs, craignant
» que des tacites menaces que vous lui faites vous ou
» quelques-uns de vos amis n'en viennent aux effets,
» qui tireraient des suites ruineuses à l'un et à l'autre,
» elle m'a commandé de vous écrire que, si vous voulez
» avoir la continuation de ses bonnes grâces, vous
» mettiez toutes vos injures sous le pied, et ne vous
» souveniez plus que de votre ancienne amitié, que j'ai
» charge de renouveler sûr la table de ma chambre à
» Paris, quand vous serez tous rassemblés.

« Jusqu'ici j'ai parlé par la bouche de son Eminence.
» Mais, pour vous dire ingènument tout ce que je pense

» de toutes vos procédures, j'estime que vous avez » suffisamment puni le pauvre M. Corneille de ses va- » nités, et que ses faibles défenses ne demandaient pas » des armes si fortes et si pénétrantes que les vôtres. » Vous verrez un de ces jours son *Cid* assez malmené » par les sentiments de l'Académie : l'impression en est » déjà bien avancée, et, si vous ne venez à Paris dans ce » mois, je vous l'envoierai. Cependant conservez-moi, » s'il vous plaît, quelque place dans le souvenir de » M. de Belin ; faites-moi de plus l'honneur de lui té- » moigner que je prends grande part à son affliction, et » que je suis autant touché que pas un de ses serviteurs » de la perte qu'il a FAIT. Si j'avais l'esprit assez libre. je » la lui témoignerais à lui-même ; mais je me console » quand je pense que ma douleur sera plus éloquente » en votre bouche qu'en la mienne, et que vous n'ou- » blierez rien pour témoigner les véritables sentiments » de celui qui est avec passion, Monsieur, votre très » humble et très fidèle serviteur : BOISROBERT (1). »

Cette lettre, dont la partialité éclate à chaque ligne, satisfaisait la jalousie de Mairet, qui eut le dernier mot dans cette triste querelle. Corneille ne pouvait désobéir au cardinal ; il se tut, et même, selon le désir du tout-puissant ministre, se réconcilia avec son adversaire. On peut douter cependant que le retour ait été sincère de la part de Corneille : il semble n'avoir jamais complétement pardonné ni à Richelieu ni à Boisrobert ni à Mairet. S'il faut en croire une anecdocte extraite du

(1) Cette lettre reproduite par M. Marty-Laveaux (t. III, p. 41) a été imprimée pour la première fois en 1740 par Granet dans son *Recueil de dissertations* sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine, t. Ier p. 114.

Menagiana, Corneille reprocha un jour en public très vivement à Boisrobert d'avoir mal parlé de ses vers. Le célèbre quatrain (1) :

> Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
> Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien,
> Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
> Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien,

et le sonnet sur la mort du roi Louis XIII attestent que Corneille ne cessa de considérer Richelieu d'un côté comme son protecteur et de l'autre comme son ennemi. Enfin, quand plus tard il traitait à son tour le sujet de *Sophonisbe*, n'est-il pas vraisemblable que, fort de son génie et de ses triomphes, il voulait faire courir à Mairet les chances d'une humiliante comparaison ?

Cependant Corneille dut s'estimer vengé au delà de son espoir : car Mairet assista à l'apparition de tous les chefs-d'œuvre, qui, au bruit des applaudissements enthousiastes, se succédèrent sur cette scène, d'où l'auteur de *Sophonisbe*, comprenant sa faiblesse prématurée et son épuisement, s'était exclu lui-même à jamais. En effet dès lors Mairet ne fut plus qu'un poète de cour, un écrivain spirituel et aimable, prodiguant en l'honneur des seigneurs et des dames les sonnets, les stances, les madrigaux, feuilles volantes, que l'insouciance de l'auteur n'a pas recueillies et qui sont malheureusement perdues. Mairet devient alors un des favoris du cardinal, qui lui accorde une pension de mille livres : il vit dans les bonnes grâces de tous les personnages attachés à la fortune de Richelieu. Il est le protégé du chancelier Séguier, auquel il dédie en ces termes sa

(1) Edition de Corneille de Marty-Laveaux, t. X, p. 86.

Sophonisbe : « Monseigneur, quelque bonheur ou quel-» que applaudissement qu'ait eu cette tragédie, qui se » peut vanter d'avoir tiré des soupirs des plus grands » cœurs et des larmes des plus beaux yeux de France, » je ne me laisse pas de vous demander grâce pour elle » et pour moi. » Le cardinal de la Valette aide de ses conseils et de ses encouragements Mairet, qui lui témoigne sa reconnaissance dans un sonnet d'une assez fière allure :

Vous, le plus ferme appui des filles de mémoire,
Et sans qui leur soleil serait moins qu'un flambeau,
Ne blâmez pas la muse, un jour si son histoire
Ne vous fait refleurir dans un siècle nouveau.

Ce n'est pas qu'en effet vous n'ayez cette gloire
Par qui les vertueux s'exemptent du tombeau,
Mais c'est que la raison ne lui peut faire accroire
Qu'elle vous puisse ourdir un destin assez beau..... (1)

Mairet sait aussi gagner l'appui de la nièce bien aimée du cardinal, la marquise de Combalet, qui, quoiqu'elle ait vivement défendu le *Cid* et Corneille, ne semble pas avoir gardé rancune au contempteur du chef-d'œuvre, dont elle a si noblement pris le parti et accepté la dédicace. Mairet adresse à cette femme de goût, protectrice éclairée des lettres, l'épître de son avant-dernière pièce, l'*Illustre Corsaire*, représentée à Rueil avec une particulière approbation de Richelieu, qui, comme toujours, ne fut pas de l'avis du public. A l'éloge de la marquise Mairet mêle la louange du cardinal (2) :

(1) Autres œuvres poétiques du sieur Mairet, p. 59.
(2) Epître dédicatoire de l'*Illustre Corsaire*.

C'est par votre faveur que l'invincible Armand
D'un regard tout ensemble et propice et charmant
A relevé l'espoir de ma bonne fortune.

Ainsi, quelque tempête où me jette le sort,
Son illustre pilote est si cher à Neptune
Que lui-même aura soin de me conduire au port

On a fort durement reproché à Mairet de s'être ainsi dévoué en courtisan au cardinal, au moment où le ministre dirigeait une lutte implacable contre la Franche-Comté, qui fut terriblement ravagée pendant la guerre dite de dix ans. Fidèle à l'Espagne dont la domination avait toujours été douce et libérale, la province subit sans faiblesse tous les malheurs qui s'abattirent sur elle, les ravages de la peste, les assauts répétés contre ses villes par les armées françaises, la flamme et le fer promenés sans pitié par les suédois du duc de Saxe-Weimar. Les historiens franc-comtois opposent à la conduite de Mairet, écrivant des sonnets à la louange de l'homme qui voulait soumettre ses compatriotes, le courage de son ami d'enfance. Antoine Brun, toujours sur la brêche aux côtés du premier président Boyvin, se couvrit de gloire pendant la résistance de Dole et contribua pour sa grande part à forcer les troupes françaises de lever le siége. Nous ne saurions nous associer à de tels reproches : nous admirons l'héroïsme des Dolois, mais nous ne pouvons blamer les Franc-Comtois qui, comme Mairet, refusèrent de prendre les armes contre la France : ils se souvenaient en effet que leur pays, sous le nom de Séquanie, avait tenu le sceptre de la nationalité gauloise, et, après avoir demandé à la France l'inspiration et le savoir, ils préparaient le retour de leur province dans le sein de la mère-patrie.

D'ailleurs Mairet était plus utile à ses compatriotes,

auxquels il demeurait attaché, auprès de Richelieu que s'il eût tenu le mousquet dans quelque compagnie de la garde civique derrière les remparts de Dole ou de Besançon. Seul à la cour de France il pouvait tempérer les redoutables colères du cardinal et plaider la cause de son pays. Il ne manqua pas à ce devoir et il put rendre en 1640 un premier service à la province. Richelieu, exaspéré de l'invincible résistance que la Franche-Comté lui opposait depuis six ans, ordonna par lettres patentes du 27 février 1638 la confiscation du collége de Bourgogne et adjugea la vieille maison de la reine Jeanne aux missionnaires de la propagation de la Foi (1). Deux ans après, le 26 mai 1640, de nouvelles lettres patentes réparaient en partie cette iniquité et réintégraient dans le collége les boursiers franc-comtois. Il est certain que cet acte de tardive justice fut dû à l'influence de Mairet, qui s'intéressait vivement à la fondation que sa province possédait dans l'Université de Paris (2).

La mort de Richelieu, qui succomba le 4 décembre 1642, privait Mairet du plus puissant de ses protecteurs, mais ne pouvait compromettre la faveur dont il jouissait auprès des princes, des grands seigneurs, et de la reine Anne d'Autriche elle-même. Quoiqu'il fût le familier et le pensionnaire du cardinal, l'adroit et insinuant poète avait su se ménager également la bienveillance de la mère du roi futur : il lui avait offert en 1637 sa *Virginie*. Quand Louis XIII eut suivi son ministre dans la tombe,

---

(1) Archives de l'ancienne Université, cart. XIX, liasse 1, n° 19.

(2) A. CASTAN, *Sully et le collége de Bourgogne*, extrait des mémoires de la Société d'émulation du Doubs (séance publique du 10 décembre 1869).

Mairet fut un des auteurs les plus goûtés à la cour de la reine régente : il adressait ses sonnets les plus galants aux dames d'honneur : c'est ainsi qu'il célébra le retour des deux sœurs, mademoiselle d'Escars et madame de Hautefort, à laquelle il dédia sa *Sidonie* :

Beaux astres de la cour, pleins de vives clartés,
Sans ombres, sans vapeurs, sans ténèbres aucunes,
Vous qui pouvez ranger toutes les libertés
Sous l'empire amoureux des blondes et des brunes,

Dignes sœurs en vertus aussi bien qu'en beautés,
Les caresses du ciel comme les infortunes
La naissance, la cour, les rares qualités,
Par un commun destin vous ont été communes.

Ce fut un même sort, ce fut un même jour,
Qui vous fit l'une et l'autre abandonner la cour,
C'est un même sujet qui vous a ramenées.

Ce que j'attends encore, objets doux et charmants,
C'est qu'en vous et par vous deux puissants hyménées
Donnent à deux maris l'espoir de mille amants (1).

Mairet eut bientôt l'occasion d'employer encore en faveur de ses compatriotes l'estime qu'il avait su se ménager auprès des plus importants personnages du royaume. La guerre, qui se prolongeait entre la France et l'Espagne, menaçait la Franche-Comté d'une ruine complète, si la malheurense province n'obtenait pas un traité de neutralité ou du moins une suspension d'armes. Il était à craindre un refus de la France, dont le jeune général, le duc d'Enghien, venait de brillamment inaugurer par ses victoires le règne de Louis XIV. Le négociateur le plus habile du cabinet de Madrid, le baron

(1) Epître dédicatoire de la *Sidonie*.

de Lisola (1), qui seul, dit Pellisson, avait gardé dans ses écrits la vigueur de l'Espagne morte et éteinte partout ailleurs, songea à Mairet pour remplir une délicate mission : il s'agissait de décider le cardinal Mazarin à ne pas repousser la demande de la Franche-Comté. Depuis longtemps déjà le diplomate et le poète étaient en relations d'amitié et entretenaient une correspondance, que le biographe de Mairet, M. Rochet de Frasne, avait entre les mains, quand il écrivait l'éloge de son illustre compatriote. Le baron de Lisola, qui appelait toujours Mairet *son très cher et très célèbre ami*, avait compris que le caractère à la fois adroit et sincère du poète, ses mœurs douces et polies devaient le rendre propre au maniement des affaires. Il proposa au parlement de Dole et au gouverneur de la province, M. de Bauffremont, baron de Scey, de charger Mairet des négociations relatives à la neutralité et à la suspension d'armes. Dans le mois de mars 1645, M. de Lisola recevait une réponse favorable et priait Mairet d'accepter la charge qu'il était seul jugé digne et capable de remplir. « M. le » baron de Scey vous a choisi comme la personne du » monde la plus propre pour un semblable emploi. Car, » comme d'un côté votre naissance et votre probité lui » donnent sujet d'avoir une entière confiance en vous » aux choses qui regarderont l'intérêt de la province, » il croit d'autre part que l'attachement que vous avez » à la France lui rendra votre personne plus acceptable » et fera mieux connaître la sincérité de ses intentions » par ce choix (2). » Cette lettre si flatteuse fut suivie d'une seconde écrite à Bruxelles le 10 juin 1645. Comme

(1) Mémoires manuscrits de l'Académie de Besançon.
(2) Mémoires manuscrits.

probablement Mairet avait témoigné quelque surprise et quelque hésitation, M. de Lisola le conjure de rendre à son pays le service qui lui est demandé : « Vous trou-» verez ci-joint une lettre de M. le baron de Scey pour » vous avec un mémorial pour présenter à Sa Majesté » Très Chrétienne. — Il vous prie bien fort d'accepter » la commission qu'il vous donne et de servir à cette » occasion votre patrie selon les instructions qui vous » en seront envoyées de temps en temps, pourvu toute-» fois que cela se fasse avec l'agrément de la reine et de » ceux de qui vous dépendez (1). »

Mairet ne pouvait résister : il accepta et remplit sa mission avec un zèle et un dévouement dont l'heureux succès fut la plus grande récompense. Il commença par intéresser à sa cause le prince de Condé, dont l'assentiment était nécessaire, parcequ'il tenait le gouvernement du duché de Bourgogne ; puis il gagna successivement l'appui de plusieurs autres très importants personnages, en leur promettant de faire restituer les biens qu'ils possédaient dans la Franche-Comté et que le parlement avait confisqués. Enfin il sut tirer bon parti d'une demande que firent les cantons Suisses en faveur de la neutralité que souhaitait la province. Les efforts de Mairet amenèrent la conclusion de deux traités. Le premier fut signé le 3 mars 1649 par le maréchal de Villeroy, commandant l'armée française en Lorraine, et par M. de Mairet, au nom du gouverneur du comté de Bourgogne, M. de Bauffremont, baron de Scey-sur-Saône. Le second fut passé à la fin de l'année 1651 à Fontainebleau, dans cette même ville où le poète,

(1) Mémoires manuscrits.

sortant des bancs du collége, avait été reçu pour la première fois à la cour sous le patronage de Montmorency.

Grâce à cette paix si longtemps attendue, la province, désolée par tant d'années de guerre, put enfin respirer un peu et réparer ses désastres. La joie fut générale. Le premier président Boyvin, se faisant l'interprète du parlement et de la reconnaissance publique, écrivait à Mairet le 6 septembre 1647 : « Nous remettons le tout à » votre discrétion. — La province vous en demeurera » obligée, et nos voisins même, qui ne soupirent pas » après ce peu de tranquillité moins passionnément que » nous (1). » Dans une autre lettre, datée du 1er février 1648, le président rendait à Mairet ce précieux témoignage : « Nous avons une entière confiance à votre » zèle et diligence et à la dextérité, qui vous est ordi- » naire et accrue par la pratique que vous avez des in- » trigues de la cour. — Je vous supplie au nom de tout » le pays de lui continuer vos assistances et de croire » que la province ne sera pas ingrate (2). »

Au moment même où Mairet avait l'honneur de servir utilement sa patrie dans des négociations aussi importantes, il prenait la résolution de se marier et de remplacer enfin par une affection solide les galanteries et les plaisirs, dont il n'avait été rien moins que l'ennemi. En effet, si l'on en juge par ses poésies amoureuses, qui respirent beaucoup plus l'esprit et la volupté que la vérité du sentiment, il ne semble pas que pendant ces vingt années qu'il passa dans le grand monde et à la cour il ait éprouvé quelque réelle et profonde passion. En revanche il eut sans doute toutes les bonnes fortunes

(1) Mémoires manuscrits.
(2) *Ibid.*

qui ne pouvaient manquer à un homme jeune, élégant, spirituel, rompu aux intrigues, rendu célèbre par des œuvres universellement applaudies. Aussi, quand il chante l'amour, au lieu des traits simples et pénétrants que trouve un cœur sincèrement épris, il mêle aux souvenirs mythologiques les pointes et les antithèses, comme dans ces vers où il s'adresse aux muses :

N'attendez plus que je réclame
Cette faveur qui donne l'âme
A vos immortelles chansons;
Apprenez que ce Dieu me tient dans son empire
Et qu'auprès des chaleurs que son flambeau m'inspire
Vos feux les plus ardents ne sont que des glaçons (1).

Il donne facilement dans le pédantesque.

On dit que par neuf fois le bel astre du monde,
Depuis qu'elle est partie, a fait sa course ronde,
Et moi j'aurais juré,
Aveuglé dans la nuit de mes discours funèbres,
Pendant tout ce temps-là que les seules ténèbres
Avaient toujours duré.

Dans l'humeur où je suis ma noire inquiétude,
Amoureuse de l'ombre et de la solitude,
Fuit la presse et le jour,
Et, si je pouvais bien complaire à ma folie,
Un lieu plus noir encor que ma mélancolie
Bornerait mon séjour (2).

Tantôt il déclare sa flamme et annonce sa mort prochaine dans des termes si galants qu'on croirait lire Sarrazin ou Voiture :

Voyez si vous avez envie
De causer ma mort ou ma vie :

(1) Autres œuvres poétiques du sieur Mairet.
(2) *Ibid.*

C'est de vous que mon sort dépend entièrement.
Si vous avez à gré que pour vous je soupire
Je serai plus content que d'avoir un empire :
Sinon le désespoir finira mon tourment.
.....
O Dieux qui me voyez pencher au monument
Donnez-moi cent regards et de haine et d'envie,
Pourvu qu'elle m'en donne un d'amour seulement (1).

Tantôt il compose un sonnet, dont le tour romanesque ne manque ni de couleur ni d'harmonie, mais dont la fin présente les images les plus raffinées et une pointe fort précieuse.

Au point que le sommeil distille son breuvage,
Lassé des longs travaux que me donne l'amour,
Il me semblait errer sur une mer sauvage,
De qui les moindres flots étaient comme une tour.

Ma barque s'allait perdre aux côtes d'alentour,
Quand celle dont les yeux ont causé mon servage,
A paru sur les eaux belle comme le jour
Et me tendant la main m'a mis sur le rivage.

Alors l'esprit troublé de cette vision
Je m'écrie en sursaut : « O vaine illusion !
Dieux, voyez comme quoi tout abuse mon âme !
Daphné qui des rigueurs est le vivant tableau,
En songe me défend de la fureur de l'eau
Et me laisse en effet mourir dedans la flamme (2).

On peut juger par là de la passion et du sentiment que Mairet apportait dans ses quelques pièces amoureuses. Cependant l'âge était venu pour lui de renoncer aux habitudes de plaisir et de galanterie. Il avait quarante-deux ans et se sentait las d'une vie où tout était charmant sans doute, mais éphémère et fugitif. Pendant

(1) Autres œuvres poétiques.
(2) *Ibid.*

le long séjour qu'il avait fait chez le comte de Belin, il avait lié des relations suivies avec Jacques de Cardouan, écuyer seigneur de Courtoux et de la Forest, d'une ancienne maison du Bas-Maine. La fille de ce gentilhomme lui plut par les sérieuses qualités de son esprit et de son cœur; une estime mutuelle forma les nœuds de l'union que Mairet désirait : le contrat de mariage fut signé le 8 juillet 1647 (1).

Quelque temps auparavant, Mairet, dont le baron de Lisola, M. de Bauffremont, le parlement et la province tout entière louaient à l'envi le zèle et proclamaient les services, avait été officiellement reconnu comme résident de la Franche-Comté auprès de la cour de France. Il vivait donc à Paris avec sa femme, lorsqu'un coup inattendu vint l'arracher à ses brillantes amitiés et l'éloigner non-seulement de la grande ville, mais encore du royaume. On reprochait devant lui au roi d'Espagne d'être disposé à trahir les intérêts du prince de Condé, qui commandait alors ses armées; on disait même qu'il avait déjà manqué à la parole donnée. Mairet crut qu'il devait défendre le souverain à qui il était redevable de sa charge ; il protesta hautement contre les attaques qu'il entendait et excita ainsi la colère soupçonneuse du cardinal Mazarin. Sans que Mairet eût été prévenu, un exempt des gardes du corps se présenta chez lui vers la fin du mois de septembre 1653, et lui mit sous les yeux une lettre de cachet lui enjoignant de quitter sans délai le royaume et de se retirer dans son pays. Il lui fallut immédiatement obéir et se laisser conduire à la frontière.

Cet acte brutal du cardinal-ministre non-seulement

(1) Mémoires manuscrits.

brisait la situation de Mairet, mais encore l'empêchait d'exécuter un projet qui devait l'élever à une charge plus importante. Le baron de Lisola avait en effet annoncé à son ami qu'il allait le faire nommer résident de l'Empereur à Paris[1]. L'affaire était sur le point de réussir, lorsque Mazarin, qui s'en doutait peut-être et se souciait peu d'en voir le succès, prit le parti de se débarrasser rapidement du résident de Franche-Comté, au moment même où il allait devenir le représentant de la cour impériale. Mairet se retira à Besançon, où il composa un mémoire justificatif, dans lequel il essayait de détruire les soupçons du cardinal et d'obtenir la permission de retourner à Paris : « Monseigneur, écrivait-il, c'est le résident de la Franche-Comté de Bourgogne, exilé depuis six mois au pays de sa naissance par une lettre de cachet, qui prend aujourd'hui la liberté de se plaindre en toute soumission à Votre Eminence, non de la rigueur de son exil, puisqu'il ne pouvait être plus doux que dans le sein de sa patrie, mais de la trop grande crédulité qu'un ministre si clairvoyant semble avoir donnée à quelques mauvais interprètes de ses discours et de sa conduite. Oui, Monseigneur, après avoir rendu une obéissance aveugle et sans murmure aux ordres du Roi, souffrez de grâce que je vous dise qu'il est de l'honneur comme de la justice de votre ministère de ne pas laisser plus longtemps dans l'oppression une personne publique, de qui la vie et les manières d'agir ont toujours été sans reproches, et qui, certainement, n'a pas manqué de respect ni de bons désirs pour la personne de Votre Eminence. Il est vrai,

(1) Mémoires manuscrits.

» Monseigneur, que j'ai défendu quelquefois avec un » peu de chaleur la réputation d'un grand monarque, » lorsqu'on disait en ma présence qu'il trahissait visi- » blement les intérêts et la protection de S. A. R. de » Condé. Mais j'ai pensé qu'il m'était permis de main- » tenir la gloire de Philippe IV sans offenser Louis XIV. » Voilà, Monseigneur, les principales fautes dont je me » sens coupable envers un Etat que la faveur du ciel » et celle de Leurs Majestés abandonnent à votre sage » conduite. Après quoi, Votre Eminence n'usera pas, » s'il lui plaît, d'une politique plus rigoureuse que celle » du fameux cardinal de Richelieu, qui, durant les plus » fortes guerres de la Franche-Comté de Bourgogne » et dans les soupçons que lui pouvait donner de moi » la mort du maréchal duc de Montmorency, mon in- » comparable maître, non-seulement ne me fit pas » sortir du royaume, mais de plus eut la bonté de » m'appeler et de me retenir au nombre de ses pension- » naires. J'aurais peu de raison de demander à Votre » Eminence cette dernière grâce ; celle de mon rappel, » que je lui demande en toute humilité, me suffira, avec » protestation d'en conserver le reste de mes jours le » souvenir, accompagné de gratitude [1]. » Certes, cette lettre, dans laquelle sont manifestes la franchise et la pureté des intentions, aurait été aussi adroite qu'elle était digne et honorable, si elle eût été adressée à Richelieu, dont le caractère violent et altier ne manquait ni de générosité ni d'un certain penchant à se laisser émouvoir par les procédés francs et les démarches droites. Mais écrite pour Mazarin, esprit soupçonneux et rusé, attribuant toujours à la conduite des hommes

[1] Mémoires manuscrits.

les motifs intéressés et peu nobles, elle ne pouvait que nuire à son auteur. Il faut ajouter qu'en rappelant le souvenir de Richelieu Mairet devait inévitablement réveiller la jalousie du ministre qui n'aimait guère qu'on lui opposât la politique de son illustre prédécesseur, parce qu'il sentait sans doute que la comparaison ne pouvait être à son avantage. Mairet n'obtint donc pas de réponse et, malgré les sollicitations de ses nombreux amis, dut rester à Besançon. Un moment, pourtant, il put espérer la fin de son exil. Vers le milieu de l'année 1658, le maréchal de Grammont et le marquis de Lyonne traversèrent la Franche-Comté ; ils étaient envoyés comme ambasssadeurs extraordinaires à la diète de Francfort pour assister à l'élection de l'empereur et pour régler les questions pendantes entre la France et l'Allemagne. Mairet saisit l'occasion d'intéresser à son sort d'aussi grands personnages et leur adressa ce sonnet :

Fameux ambassadeurs, dont la magnificence
Répond à la grandeur du jeune souverain,
Qui par vous comme en vous a montré sa puissance
Aux Etats assemblés de l'empire Romain,

Grands d'esprit, grands d'emploi, d'estime et de naissance,
Que je bénis le sort qui des rives du Mein
Vous tire aux bords du Doubs pour voir mon innocence,
Apprendre ma disgrâce, et lui donner la main !

Une lettre du roi, plus fâcheuse qu'illustre,
Déjà dans mon exil me fait compter un lustre,
Au mépris du Parnasse et du Dieu que je sers.
Généreux protecteurs des filles de Mémoire,
Ma muse vous promet de porter votre gloire
Partout où le destin pourra porter mes vers (1)

La poésie était plus que médiocre, mais le sentiment

(1) Mémoires manuscrits.

était sincère et la plainte touchante. Néanmoins Mairet n'obtint pas le rappel qu'il désirait, soit que les ambassadeurs n'aient pas tenu compte de sa demande, soit que Mazarin ait repoussé leur intervention. L'exil devait durer sept ans encore et ne prendre fin qu'à la paix des Pyrénées. Ce temps devait être d'autant plus pénible pour Mairet qu'en cette même année 1658 il perdit sa femme, qui mourut sans lui laisser d'enfant. Un moment, il fut sur le point de quitter la ville témoin de son deuil récent; il se proposait d'aller en Allemagne où l'appelait le baron de Lisola, qui ne cessait de correspondre avec lui. Il lui avait offert, au nom du comte de Trann, grand maréchal d'Autriche, de diriger l'éducation du fils de ce riche et puissant seigneur. Mairet s'était engagé à partir sans retard; il n'exécuta pourtant pas sa promesse, pour des raisons qui nous échappent (1).

Dès que la paix des Pyrénées fut conclue, Mairet s'empressa de se rendre à Paris, où il se fit présenter à la reine Anne d'Autriche, qui le reçut avec la même bonne grâce qu'autrefois et n'eut pas l'air de se souvenir qu'il revenait d'exil. On lit dans le *Menagiana* qu'il est faux que la reine ait fait présent à Mairet de dix mille écus pour un sonnet sur la paix, puisque le poète, dans ce temps-là, était comme en enfance. Cette assertion est absolument contraire à la vérité. Mairet, qui avait alors soixante-un ans, était en pleine possession de sa raison. Il offrit à la reine un sonnet, dont M. de Frasne avait sous les yeux l'original; sur la minute du sonnet Mairet avait mis une note indiquant qu'Anne d'Autriche lui fit don de mille louis d'or, que la comtesse de

(1) Mémoires manuscrits.

Brienne avait été chargée de lui porter. Voici d'ailleurs les vers qui valurent au poète une si généreuse faveur :

Sœur et mère de rois, si parfois mes écrits
Ont pu vous divertir d'agréables matières,
Souffrez pour un instant le dessein que j'ai pris
De vous parler de sang, de morts, de cimetières.

Mille sujets d'horreur, de plaintes et de cris
Ont réduit en déserts des provinces entières,
Et le Turc qui s'apprête à faire encore pis
De l'Europe chrétienne attaque les frontières.

La paix est un trésor dont vos royales mains
Peuvent, sans s'appauvrir, enrichir tant d'humains !
Mettez fin, grande Reine, aux désordres du monde,

Et la Reine du ciel vous fera couronner
Des rayons immortels de cette paix profonde
Que le monde et les siens ne sauraient vous donner (1).

Mairet, quoiqu'il fût de nouveau très gracieusement accueilli à la cour et dans la société la plus élevée, ne resta pas longtemps à Paris ; il était vieux, fatigué, malade plus encore d'esprit que de corps. Il eut en effet à subir la douleur la plus cruelle que pût supporter un homme qui avait eu son temps de gloire et de célébrité. Il lui était réservé de se survivre complétement à lui-même et d'assister non-seulement à l'épuisement de son génie, mais encore à la disparition de ses œuvres, dont la jeune génération, si l'on excepte la *Sophonisbe*, ne savait même plus les noms. Son théâtre n'était pas démodé, il était oublié. Aussi Mairet, avec ce bon sens pratique qui ne l'abandonna jamais, prit-il le sage parti de songer à la retraite et de rompre avec cette muse légère qui l'avait consolé de ses derniers échecs. Il dit

(1) Mémoires manuscrits.

adieu aux sonnets, aux stances, aux madrigaux, comme il le déclarait lui-même dans une lettre écrite à la marquise du Breuil en lui envoyant des vers qu'il avait composés sur un portrait de Mademoiselle de Montpensier. Il lui marquait que depuis longtemps la poésie était comme éteinte en lui, et que seule la présence de Mademoiselle pouvait lui rendre l'inspiration :

Peintre, dont le savoir imite la nature
Autant que par adresse on la peut imiter,
Tu fais voir aux mortels l'adorable peinture
D'un ange à qui le ciel ne peut rien ajouter.

Zeuxis n'eût su plus tôt ni mieux représenter
D'un objet plus qu'humain la charmante figure;
Mais son art et le tien ne peuvent éviter
Un défaut sans remède et qui nous fait injure.

Les feux de son esprit si brillant et si beau
Echapperont toujours aux traits de ton pinceau,
Qui ne fera jamais qu'une image muette,

Si le Dieu du Parnasse, au besoin réclamé,
Ne vient à ton secours sous l'habit du poète
Pour finir le chef-d'œuvre et le rendre animé (1).

Ce sonnet, dont l'idée est ingénieuse, fut le dernier effort de sa verve épuisée. Mairet, désireux d'achever sa vie dans le repos et dans la méditation de la mort, se retira à Besançon, auprès de son frère Antoine et de quelques vieux amis. Là, cédant aux sollicitations de sa famille, il s'adressa à l'empereur Léopold pour obtenir de nouvelles lettres de noblesse, qui lui furent accordées le 18 septembre 1668 (2). Ecrites dans un latin

(1) Mémoires manuscrits.

(2) J'ai trouvé ces lettres aux archives, à la préfecture du Doubs. On lit à la suite : « Plaise à la Chambre des comptes à Dole, et la supplie humblement noble J. de Mairet, citoyen de.

prolixe et fleuri, qui fait honneur à l'imagination du secrétaire impérial, elles sont très élogieuses pour Mairet et pour ses ancêtres. On y rappelle l'origine Westphalienne et le zèle catholique de Gabriel de Mairet et la bravoure de son fils, qui sauva Besançon, sa nouvelle patrie, du joug hérétique, en repoussant l'attaque du sire de Beaujeu et des protestants, le 21 juin 1575 (1). Enfin le poète lui-même a sa grande part de louange. Les services rendus à la Franche-Comté pendant la guerre avec la France sont hautement célébrés (2). Les armes accordées à Mairet sont « d'azur au lion d'or couronné et armé d'une hallebarde, les soutiens ou supports de même, le casque de l'écu ouvert avec une couronne impériale, les ornements d'or, d'argent, de gueules, d'azur au-dessus, et un aigle déployé de sable à deux têtes couronnées (3). »

Besançon, voir les lettres patentes accordées par Sa Majesté Impériale à lui, à Jacques Antoine, son frère, et à leurs enfants nés et à naître en légitime mariage, avec pouvoir de porter les armes y dépeintes. » — *Et plus bas :* « Vu ce placet et les lettres patentes, la Chambre déclare qu'elles seront enregistrées. »

(1) *Considerantes Joannis et Antonii de Mairet fratrum majores duos, avum et abavum, non solum ab immemorabili ætate clarâ et nobili stirpe ex civitate imperiali in Westphaliâ conspicuos, verum etiam de patriâ ac republicâ christianâ diversimodè meritos..... Joannes de Mairet, civis Bisuntinus, quondam hæreticorum ducem de Beaujeu mediam civitatem jam armis occupantem felici hastæ ictu dejecit, et hoc strenuo facinore nutantem bonorum concivium libertatem primus asseruit.*

(2) *Cujus vestigia filius Joannes secutus, quum nimirum difficillimis bellorum temporibus non pauca nec parvi momenti servitia semper nostræ domui Austriæ præstiterit, in quibus ulteriùs continuare desiderat majorum suorum exemplo.*

(3) Armoiries de la ville de Besançon et de ses sept quartiers ou bannières et de ses vingt officiers municipaux, en l'année 1668; estampe offerte annuellement aux membres du magistrat par l'imprimeur de la cité (*Bibliothèque de Besançon*).

Mairet mourut à Besançon le 31 janvier 1686, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Sa tombe, qui fut détruite pendant le règne de la Terreur, se trouvait à côté de celle de son aïeul dans l'église des Dominicains. Mairet n'a pas laissé d'enfant. Il avait trois neveux du même nom, dont l'un fut chanoine de la cathédrale de Besançon, le second conseiller de la même ville, et le troisième, seigneur de Romain, premier substitut du procureur général au parlement. Ce dernier laissa deux filles, dont l'une épousa M. Renaudot, de Gray, et l'autre M. Claude Gaspard Bousson, mort doyen du présidial de Salins (1).

Mairet était né avec les plus heureuses dispositions naturelles, que la nécessité, cette dure, mais utile maîtresse, lui fit perfectionner dès son enfance. Nul ne fut plus que lui le fils de ses œuvres et l'artisan de sa fortune. Orphelin, pauvre, sans appui, mais courageux, ardent au travail, plein de confiance dans ses forces et dans l'avenir, il dut à son intelligence et à sa volonté précoces une rapide et brillante célébrité. Son caractère n'était pas moins aimable que son esprit. Admis de bonne heure à la cour, recherché par les plus grands seigneurs, ce jeune homme réussit où les vieillards expérimentés ont si souvent échoué. Sa retenue, sa prudence, son bon sens pratique, le tinrent à égale distance de l'orgueil et de la servilité ; il ne se laissa pas corrompre par les louanges et il sut ne pas tomber dans la flatterie. Adroit et insinuant sans manquer de dignité ni de franchise, il put être le protégé de Richelieu après avoir été le favori de Montmorency ; car jamais il ne sacrifia ses anciennes amitiés à sa fortune présente : la

(1) Mémoires manuscrits.

reconnaissance était la plus grande qualité de son cœur.

On lui a quelquefois reproché de la hauteur et de la fierté, parcequ'il eut le malheur de prendre une si fâcheuse part à la querelle du Cid. Certes nous n'avons nullement dissimulé les torts de Mairet envers l'illustre rival qu'il attaqua par dépit; mais nous croyons qu'il est injuste de le condamner pour un moment de colère et d'envie. Sa vie entière nous le montre doux, poli, réservé. Si l'on excepte cette malheureuse dispute littéraire, qui est la seule dans laquelle il ait jamais paru, on le trouvera toujours fidèle à ses amis jusqu'au dévouement, prêt à s'effacer pour faire briller autrui, en un mot honnête homme dans toute la force où ce terme s'employait alors.

Ses mœurs douces, son esprit prudent, son caractère pénétrant et habile à s'attirer la confiance, le rendirent également propre aux plus délicates relations mondaines et au maniement des affaires. Nous l'avons vu chargé par le consentement unanime de ses compatriotes d'importantes missions et rendant à son pays de précieux services, en diplomate sage et en excellent citoyen.

Nous avons exposé le caractère de Mairet, son esprit, sa vie, ses mœurs, ses qualités et ses défauts, pour mieux faire comprendre la nature de ses écrits. Après avoir essayé de retrouver les principaux traits de cette noble figure, qu'un inconcevable oubli a laissé presque entièrement s'effacer, nous allons tenter d'arracher à l'injure imméritée de l'indifférence et peut-être du dédain l'ingénieux écrivain qui ouvrit la carrière à Corneille. Voltaire se faisait gloire de ressusciter la *Sophonisbe*, « cette mère de toutes les tragédies françaises, » laissée depuis plus de quatre-vingts ans dans son

» tombeau (1). » Nous croyons à notre tour, en réparant l'erreur d'un silence trop longtemps gardé, servir à la fois, dans la mesure de nos forces, et la vérité historique, et la justice, et la cause des lettres françaises.

(1) VOLTAIRE, Epître dédicatoire de la *Sophonisbe* au duc de la Vallière.

CHAPITRE SECOND.

COUP-D'ŒIL SUR LA TRAGÉDIE FRANÇAISE AVANT MAIRET. — LES PREMIÈRES ŒUVRES : — CHRYSÉIDE ET ARIMANT. — SYLVIE.

Les poètes de la *Pléiade*, vrais fils de la Renaissance, admirateurs passionnés et exclusifs des beautés grecques et latines, ne voyaient que barbarie dans le moyen-âge. Construire de toutes pièces une littérature nouvelle, substituer par la traduction et par l'imitation des anciens les genres classiques aux vieux genres gaulois, tel fut l'audacieux problème que ne craignit pas de se poser l'ardente ambition de ces jeunes gens, enrôlés dans la cohorte de Ronsard. Lecteurs assidus de Sophocle et d'Euripide, d'Aristophane et de Térence, ils dédaignaient les *mystères*, les *farces*, les *moralités*, qui semblaient à leur goût délicat n'avoir le plus souvent ni sens ni raison. Ecrivant pour les princes et les courtisans, pour les savants illustres, pour les professeurs et les écoliers des colléges, ils rêvaient un théâtre selon l'art véritable, c'est-à-dire, selon les règles d'Aristote et d'Horace. Ils proscrivaient impitoyablement les pièces des aïeux, représentées par les soins des corporations de métiers sur les places publiques ou dans les maisons de ville, œuvres grossières composées par des auteurs

ignorants et destinées à un public plus ignorant encore. Ils souhaitaient qu'on bannît de France les mystères et les sotties, parcequ'ils ne pouvaient être « que choses » mal faites, indignes d'en faire cas, et qui ne deussent » servir de passetemps qu'aux varlets et menu popu- » laire. Ces amères épiceries gastaient le goust de notre » langue. » Ils demandaient au contraire « qu'on eust » adopté et naturalisé la vraye tragédie et comédie, qui » auraient aussi bonne grâce en nostre langue françoise » qu'en la grecque et la latine. »

Ces idées nouvelles étaient soulevées par l'étude du théâtre antique, dont les premiers traducteurs appartiennent à la génération qui précéda celle de Ronsard et qui forme comme la transition entre le moyen-âge finissant et les temps modernes. Les traductions, en effet, dans ce genre comme dans les autres, précédèrent les imitations et les provoquèrent (1). Lazare de Baïf, en 1537, fait imprimer la traduction en vers français de l'*Electre* de Sophocle et donne ensuite l'*Hécube* d'Euripide, en s'appliquant à rendre ces auteurs ligne pour ligne, vers pour vers. Il montre dans ces premières tentatives une profonde connaissance du grec et une admirable opiniâtreté ; mais la langue est informe encore, la poésie n'a ni grâce ni clarté. Ainsi les traductions imparfaites et barbares du Tarentin Livius Andronicus initiaient les Romains aux beautés du théâtre Athénien. S'il est juste de ne pas oublier les efforts utiles de ces savants, qui ouvrirent la voie aux écrivains de la pléiade, des Baïf, des Sebilet, des Octavien Saint-Gelais, des Bouchetel, il faut reconnaître avec l'illustre

(1) Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française au* XVIe *siècle*, page 208.

critique, qui nous a tracé un tableau si complet de la poésie et du théâtre français au seizième siècle, qu'ici encore le premier essai vraiment remarquable est dû à l'infatigable novateur, à Ronsard. En 1549, alors qu'il était encore sur les bancs du collége, Ronsard mit en vers français et joua lui-même avec ses condisciples le *Plutus* d'Aristophane devant le fameux Dorat, leur maître de langue grecque. Quoiqu'il n'y eût là encore aucune part d'invention, c'était l'essai de la nouvelle manière, dont Joachim du Bellay démontrait la nécessité, lorsque, parlant de la comédie et de la tragédie, il s'écriait : « Si les rois et les républiques les voulaient » restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les » farces et les moralités, je serays bien d'opinion que tu » t'y employasses, et, si tu veux le faire pour l'orne- » ment de ta langue, tu sais où tu en dois trouver les » archétypes (1). »

Cette voix ne tarda pas à être entendue ; le théâtre antique fut bientôt non plus traduit, mais imité par l'école dramatique, dont Jodelle est le chef et Jean de la Taille le critique (2). En 1552, un jeune homme de vingt ans, Etienne Jodelle, suivi de quelques amis ardents et enthousiastes comme lui, Jacques Grévin, Nicolas Denisot, Remi Belleau, Jean de la Péruse, dresse l'échafaud dans l'hôtel de Reims et représente lui-même avec sa troupe improvisée une comédie intitulée *Eugène*, et une tragédie, *Cléopâtre*, destinées à créer en France le genre nouveau, dont Ronsard et du Bellay chantaient

(1) Défense et illustration de la langue française.

(2) Jean de la Taille, *De l'art de la tragédie*, à très haute princesse de Clèves, duchesse de Nevers, en tête du *Saül Furieux*, tragédie prise de la Bible, faite selon l'art et à la mode des vieux auteurs. A Paris, par Fréderic Morel, imprimeur du Roy, en 1562.

les louanges et proclamaient l'opportunité. Le succès fut éclatant ; la tragédie se termina au milieu des applaudissements d'Henri II et de sa cour, qui assistaient à la représentation. Jodelle, hier pauvre écolier inconnu, devint immédiatement célèbre. Le roi lui fit don de cinq cents écus et lui promit sa faveur ; les amis de l'heureux poète, renouvelant en son honneur la fête de Bacchus, se couronnèrent de fleurs, sacrifièrent le bouc orné de lierre, et chantèrent un dithyrambe. Les plus fameux écrivains célébrèrent à l'envi la pièce merveilleuse. Du Bellay composa un sonnet, et Ronsard salua le triomphe de son disciple :

Et lors Jodelle heureusement sonna
D'une voix humble et d'une voix hardie
La comédie avec la tragédie,
Et d'un ton double, ores bas, ores haut,
Remplit premier le françois échaffault.

Tous font de la *Cléopâtre* le même éloge ; c'est la tragédie écrite en français. Certes ils avaient raison de se réjouir, mais ils s'abusaient singulièrement sur la valeur de l'ouvrage. La tragédie qu'ils applaudissaient comme un chef-d'œuvre que la France devait à l'imitation de la Grèce n'avait vraiment rien de français et n'avait guère de grec que certains mots formés d'une manière étrange, à la façon de Ronsard. Le poète, qu'on se plaisait à vanter comme le rival de Sophocle et d'Euripide, n'était qu'un élève servile de Sénèque. La *Cléopâtre* et la *Didon se sacrifiant*, les deux seules tragédies que nous connaissions de Jodelle, manquent absolument d'invention et d'action. Comme dans les pièces de Sénèque, véritables déclamations destinées aux lectures publiques, le monologue y remplace le dialogue, et le chœur devient la partie importante et brillante de l'œuvre. Les

personnages ne sont pas des caractères, des hommes pensant et agissant, mais bien des bouches sonores déclamant pour déclamer, répétant sous toutes les formes et « remaschant sans fin (1) » les mêmes sentences emphatiques et creuses. Le style ne couvre nullement le vide du fond ; l'impuissance de la langue est égale à l'inexpérience du goût et à la faiblesse de la conception. Quand l'auteur croit toucher au sublime, il tombe dans l'emphase ; il veut être naturel et il ne rencontre que la trivialité. Si l'on excepte quelques parties des chœurs, qui sont toujours supérieurs au dialogue chez les poètes dramatiques de cette école, et certains vers, qui de temps en temps résonnent avec plus d'harmonie et présentent une image plus nette, on est bientôt fatigué des tournures compliquées, des jeux de mots et des allitérations, des latinismes et des hellénismes maladroits, des métaphores inattendues et bizarres. Presque tout est incorrect et obscur. La versification n'est pas fixée. Le premier acte de la *Cléopâtre* est écrit en vers de dix syllabes, dont les rimes sont toujours féminines ; dans les trois actes suivants la mesure est la même, mais les rimes sont mêlées ; le dernier acte est en vers alexandrins et en rimes mêlées. La *Didon* est versifiée d'une manière plus uniforme : les vers alexandrins sont seuls employés ; mais l'alternative des rimes masculines et féminines est encore inconnue. Les tragédies que composent les imitateurs et les disciples de Jodelle, La Péruse, Grévin, Jean et Jacques de la Taille, ne diffèrent pas sensiblement, et pour le fond et pour la forme, de la *Cléopâtre* et de la *Didon*. Ces jeunes gens, « écoliers » studieux, enthousiastes, mais sans génie, copistes

(1) Expression de la *Cléopâtre*.

» serviles, succombant à des études plus fortes qu'eux, » saisirent la lettre et non l'esprit des tragiques immor- » tels qu'ils voulaient *en vain* ressusciter parmi nous, » et ne parvinrent qu'à parodier puérilement les solen- » nités olympiques dans les classes et les réfectoires des » colléges (1). » Ce jugement sévère est exact, si l'on n'examine que la valeur intrinsèque des pièces de Jodelle et de ses élèves; mais nous serons beaucoup moins durs, si, regardant par dessus les œuvres elles-mêmes, qui n'ont pas tardé à périr justement, nous considérons les résultats et l'influence qu'elles eurent sur la tragédie française de la grande époque. Il est vrai que les novateurs ne prirent guères du drame antique que la forme extérieure, qu'ils obéirent sans discernement et avec une aveugle servilité à la poétique d'Aristote et d'Horace; mais ils eurent la gloire de comprendre la nécessité de règles sûres et invariables, d'aller les emprunter aux meilleurs des anciens et de les observer avec un soin scrupuleux, fanatique même, si bien que s'imprimant dans tous les esprits, elles s'imposèrent à leurs successeurs. Il faudra toujours remonter jusqu'à Jodelle et à ses amis pour trouver la première origine des qualités et surtout des défauts de notre système dramatique. Qu'on lise le traité de l'*Art de la tragédie*, qui sert de dédicace au *Saül* de Jean de la Taille : on verra qu'il n'y manque aucune des règles essentielles, qui seront définitivement adoptées au nom d'Aristote. L'auteur s'élève tout d'abord contre la confusion des genres et circonscrit les sujets que la tragédie doit considérer comme de son ressort. « Elle ne traite que de piteuses » ruines des grands seigneurs, inconstances de for-

(1) Sainte-Beuve, page 212.

» tune, bannissements, guerres, pestes, famines, cap-
» tivités exécrables, cruautés des tyrans, bref, larmes
» et misères extrêmes, et non point choses qui arrivent
» chaque jour naturellement et par raison commune,
» comme d'un qui mourrait de sa propre mort, d'un
» qui serait tué de son ennemi ou d'un qui serait con-
» damné à mourir par les lois et pour ses démérites ;
» car tout cela n'esmoverait pas aisément, et à peine
» m'arracherait-il une larme de l'œil. » Pour arriver au but que se propose la tragédie, c'est-à-dire, à produire l'émotion, il faut que, selon le précepte d'Aristote, le personnage ne soit ni complétement bon ni tout à fait pervers : le choix de Socrate serait aussi blâmable que celui de Goliath. Jean de la Taille donne le premier une formule rigoureuse de la règle des unités, que les d'Aubignac proclameront indispensable et prescriront à Corneille. « Il faut toujours représenter l'histoire ou
» le jeu en un même jour, en un même temps et en
» un même lieu. » Comme le grand critique grec, il défend d'ensanglanter la scène ; il ne veut pas qu'on y fasse voir des morts, des meurtres, d'horribles spectacles, et en particulier le crucifiement, qui formait le dénouement habituel *des mystères*. La tragédie française retiendra cette sage maxime et saura toujours se garder de montrer sur le théâtre « chose qui ne s'y
» puisse commodément et honnêtement faire. » Elle ne tolérera jamais les farouches moyens d'arriver à la vraisemblance et à la terreur qu'a tant aimés le drame anglais, par exemple, et évitera les tortures et les agonies que Shakspeare étale avec tant de complaisance. Jean de la Taille interdit aussi les abstractions et les allégories chères à nos aïeux. Enfin, il insiste longuement sur la nécessité d'une intrigue savamment entre-

lacée, coupée et reprise, et d'une sévère et exacte répartition des cinq actes, qu'il juge indispensables au complet développement de l'action. La seule règle vraiment importante dont la tragédie française secouera la tyrannie, est celle qui impose le chœur antique, pour lequel on conçoit fort bien l'affection de Jodelle et de ses successeurs; car sans ce brillant et envahissant hors-d'œuvre, qui dissimule le vide du fond et la pauvreté de l'action, que resterait-il de leurs déclamations?

Robert Garnier représente dans l'histoire de la littérature dramatique en France depuis le seizième siècle la seconde des évolutions qui conduisent notre tragédie à l'époque de son développement et de sa féconde maturité. Dès qu'il commença à faire représenter dans les colléges de Paris des pièces selon l'art nouveau, il ne balança pas, mais il éclipsa la réputation de Jodelle, dont les œuvres, de l'avis de Ronsard lui-même et des plus illustres savants, comme Dorat et Estienne, furent déclarées incapables de soutenir un instant la comparaison. L'enthousiasme complaisant des érudits et des écrivains prodigua au jeune poète les noms de Sophocle, d'Eschyle et d'Euripide. Si l'on se bornait à lire les épigrammes, les sonnets, les vers de toutes sortes composés en l'honneur de Garnier, on croirait que, se détournant de Senèque, il voulut et sut puiser aux sources pures de la Grèce; ce fut pourtant le contraire qui arriva. Ce qu'on peut appeler l'originalité de Garnier, si ce mot ne semble pas ici trop ambitieux, consista à ne pas essayer de réunir par un arrangement maladroit l'imitation de Sénèque et celle des Grecs : il se montra sincèrement le disciple de l'auteur latin et trahit sans déguisement l'influence qu'il préférait. Il en résulta qu'avec Garnier la tragédie française ne rencontra pas

ce qui lui manquait, si nous considérons le fond et non la forme, c'est-à-dire, l'action dramatique et la peinture des caractères, mais qu'elle obtint une construction plus régulière, une répartition plus égale de ses cinq actes, une obéissance plus expérimentée à la poétique empruntée par Jean de la Taille aux anciens. En un mot, il n'y eut pas transformation, mais il y eut seulement perfectionnement du système de Jodelle. La langue de Garnier vaut mieux que celle de son prédécesseur; elle présente dans une mesure un peu moindre les défauts que nous avons déjà notés, mais elle doit à l'imitation perpétuelle de Sénèque un ton plus tranché, plus sonore, plus solennel. La versification devient uniforme; Garnier se sert toujours, sauf dans les chœurs, de l'alexandrin et observe sévèrement l'alternative des rimes féminines et masculines. Ce sera là désormais le mètre propre à la tragédie française. Chez les anciens, le drame s'était armé de l'iambe sec, rapide, libre comme la conversation; en France, dès l'origine, tout, même le vers, contribuera à donner aux œuvres tragiques cette majesté, dont la savante monotonie est blâmée non sans quelque raison par les étrangers.

Garnier n'avait donc rien inventé; il persévérait dans l'erreur de l'imitation aveugle en continuant à prendre au théâtre ancien de éléments qui n'avaient plus leur raison d'être, par exemple, le chœur et les rites mythologiques, dont la signification n'était pas comprise [1]. Il eut du moins le bon goût de ne traiter que des sujets grecs ou romains, Porcie, Hippolyte, Cornélie, Marc-Antoine, la Troade, Antigone; sa dernière tragédie, *Sedecias* ou les *Juives*, est empruntée à la Bible; l'emploi

(1) Sainte-Beuve, page 218.

des chœurs n'y est pas choquant; on accepte volontiers dans une pièce sacrée les hymnes, les psaumes, les prières lyriques, les élévations à Dieu. Malheureusement cette sagesse de Garnier ne fut pas suivie par ses nombreux disciples, foule obscure et bientôt très justement tombée dans un irrévocable oubli. François de Chanteloure, Jean de Virey, Antoine de Montchrestien, Claude Billiard, et bien d'autres, qui ne valent pas l'honneur d'être nommés, ne craignent pas d'aborder des temps plus récents et d'emprunter même leurs sujets à l'histoire contemporaine. Mais ils demeurent fidèles aux procédés de la scène antique, si bien qu'ils exagèrent jusqu'au dernier ridicule les défauts de notre première école tragique. Coligny, le duc de Guise, Marie Stuart, sont immolés au milieu de chœurs d'artisans et d'écoliers, de garçons et de damoiselles. Dans une tragédie de Claude Billiard, représentée en 1611 et intitulée la *Mort d'Henri IV*, on trouve cinq chœurs différents, mais tous d'une incroyable bizarrerie. Un chœur de pages s'associe dans les termes les plus vulgaires à la haine manifestée contre l'étude par le dauphin qui sera bientôt le roi Louis XIII. Les membres du parlement et messieurs les maréchaux de France chantent leur fidélité et expliquent leur politique dans deux chœurs d'un lyrisme puéril et d'une extravagance pédantesque. Tel était, moins de quatre-vingts ans après son apparition, le triste déclin de la tragédie inaugurée en France par Jodelle. C'est parce que l'imitation des anciens n'a jamais suffi pour créer et faire subsister un genre littéraire qu'elle mourait sans avoir véritablement vécu. Elle ne sortit pas des colléges et ne fut jamais qu'un exercice littéraire où maîtres et élèves se donnaient rendez-vous. Œuvre artificielle de purs savants, elle ne put

jamais entrer à l'hôtel de Bourgogne (1), parce qu'elle n'eût été qu'une incompréhensible énigme non-seulement pour le gros public des farces et des mystères, mais même pour l'auditoire demi-lettré qui se presse ordinairement dans les salles de spectacle.

Il en résultait qu'au moment où Henri IV ramenait la paix et la tranquillité, les Parisiens n'avaient plus de théâtre capable de les intéresser; d'un côté, ils étaient devenus trop difficiles pour goûter encore les pièces informes des confrères de la Passion, et de l'autre ils n'étaient pas gens à se laisser ennuyer par la tragédie classique, discréditée même auprès des écoliers. Il leur fallait donc un nouveau système dramatique; Alexandre Hardy le leur donna. Le poète qui préside à la troisième transformation du drame français depuis la Renaissance n'est ni un savant courtisan ni un bel esprit aristocratique, comme les écrivains du seizième siècle, mais un auteur besogneux, faisant de la poésie un métier. Après avoir parcouru la province avec une troupe de comédiens errants, il se fixa à Paris, lorsque les confrères de la Passion vendirent leur privilége à une compagnie d'acteurs qui devinrent la célèbre troupe de l'hôtel de Bourgogne, établie rue Monconseil. Hardy prit l'engagement de leur fournir toutes les pièces qui seraient nécessaires au maintien et à la prospérité de leur entreprise. Un peu plus tard, quand une partie des comédiens se transporta rue Vieille-du-Temple et

(1) « Le théâtre de Bourgogne subsistait toujours, malgré l'espèce de discrédit où il était tombé depuis les règlements de 1548. Echappant aux censures des magistrats et aux anathèmes des érudits, les farces, les moralités, les sotties, les mystères même, pourvu qu'il se déguisassent sous le nom profane de bergerie ou d'églogue, y avaient accès. » SAINTE-BEUVE, p. 218.

créa le théâtre du Marais, Hardy n'hésita pas à devenir leur poète et défraya en même temps les deux troupes. Grâce à sa prodigieuse facilité, il ne succomba pas sous le poids du fardeau qu'il n'avait pas craint de s'imposer; il nous apprend lui-même qu'il fit jouer plus de cinq cents poèmes (1). Souvent il écrivit en vingt-quatre heures une tragédie de deux mille vers; il ne lui fallait pas plus de trois jours pour la composer, la faire mettre à la scène et représenter. « Nous avions, disait » la comédienne Beaupré en parlant de Hardy, des » pièces de théâtre pour trois écus, que l'on nous faisait » en une nuit; on y était accoutumé et nous gagnions » beaucoup (2). » On comprend que dans de telles conditions Hardy ne pouvait être un écrivain bien scrupuleux ni un auteur dramatique dirigé par une connaissance exacte des théories ou de longues réflexions sur son art. Il lui fallait avant tout produire et varier sans cesse, pour renouveler la curiosité seule capable de ramener par l'espoir de la nouveauté les spectateurs vers un plaisir dont l'habitude n'avait pas encore fait un besoin (3). Aussi Hardy n'a pas le temps de traduire les Grecs et les Romains, ni d'imiter leurs savantes peintures, ni d'apprendre à leur école la conduite régulière de la tragédie classique. Cet infatigable improvisateur ne recherche que les surprises, les coups de théâtre, les combats, les enlèvements, les infidélités, les courses errantes, les aventures étranges qu'il puise largement au hasard de la lecture quotidienne dans les

(1) Préface du *Ravissement de Proserpine*, dans le théâtre de *Hardy*, chez J. Quesnel, rue Saint-Jacques-aux-Colombes, près Saint-Benoist, MDCXXIIII.

(2) *Segraisiana*, p. 214.

(3) Guizot, *Corneille et son temps*.

romans de chevalerie et surtout dans les œuvres espagnoles alors récentes de Cervantès et de Lope de Vega. Pourvu que ses pièces présentent une intrigue compliquée, de nombreux personnages toujours en mouvement, un entassement étourdissant de situations romanesques, il se soucie fort peu des règles d'Aristote et d'Horace. Il avoue hautement lui-même ne tenir aucun compte de la tradition et n'accepter pour juge que le public ; tout ce qui lui plaît et tout ce que l'usage approuve devient « plus que légitime [1]. » Comme Hardy veut être joué et non pas être lu, comme il recherche les applaudissements du parterre et non la faveur des critiques érudits et des législateurs de cabinet, il s'affranchit des chœurs lyriques qui, dans l'esprit des poètes du seizième siècle, élèves de Sénèque et de Ronsard, devaient former la partie vraiment délicate et littéraire de la tragédie; Hardy soutient que « les chœurs sont superflus à la représentation, » et quand, par un reste de respect pour les usages précédemment suivis, il les maintient dans une pièce, il commence par avertir ses lecteurs qu'ils sont inutiles sur la scène et que les comédiens auront raison de les supprimer. Tout ce qui peut gêner la rapidité de l'improvisation et imposer la moindre entrave aux caprices d'une imagination trop facile est rejeté sans façon par Hardy. Il n'a pas l'air de savoir qu'il existe une règle des vingt-quatre heures, tant il la traite avec dédain. Dans son premier ouvrage dramatique, intitulé « *les chastes amours de* » *Théagène et Chariclée, en huit poèmes de théâtre consé-* » *cutifs*, » l'action dure deux ans. Dans la *Force du sang*, l'héroïne, enlevée et deshonorée au premier acte,

[1] Préface de l'*Enlèvement de Proserpine*.

donne naissance, dans le troisième, à un fils qui, à la fin du même acte, se trouve avoir déjà plus de sept années. L'unité de lieu est violée avec plus de licence encore, s'il est possible : « Hardy ne pouvait tenir, dit » Sarrasin, la scène en un même lieu, il changeait de » région et passait les mers sans scrupule; et l'on de- » meurait souvent surpris de voir qu'un personnage, » qui venait de parler dans Naples, se transportait à » Cracovie, pendant que les autres acteurs avaient » récité quelques vers ou que les violons avaient joué » quelque chose. » Dans la tragi-comédie de *Félis-mène*, que Sainte-Beuve a spirituellement racontée, nous voyons l'héroïne d'abord à Tolède dans la maison de son père, puis à la cour de l'empereur d'Allemagne, où, sous un travestissement de page, elle poursuit son amant infidèle, et enfin dans une riante vallée, où, devenue bergère, elle préside aux travaux et aux jeux des pasteurs. Dans *Théagène et Chariclée*, les deux amants partent d'une ville inconnue de la Grèce pour arriver, après mille accidents bizarres, en Ethiopie. Dans *Gésippe* ou les *Deux Amis*, les personnages sont tantôt à Rome et tantôt à Athènes; dans la tragédie d'*Alceste*, Hercule se rend de la cour d'Eurysthée au palais d'Admète et descend aux Enfers, où il enchaîne Cerbère, délivre Thésée et sauve la noble femme qui s'est dévouée pour son mari. La *Gigantomachie*, pièce à machines, où les Dieux et les Géants combattent sous les yeux des spectateurs, nous transporte alternativement du ciel à la terre et de la terre au ciel. Enfin, le plus souvent, il voyage à l'aventure, comme le dit Sainte-Beuve, dans l'espace et la durée. « Si l'on avait permission de lui » demander où il est, dans une chambre ou dans une » rue, à la ville ou la campagne, il serait fort embar-

» rassé de répondre (1). » Hardy ne respecte pas mieux le sage précepte qui commande aux auteurs drama- de ne jamais montrer sur le théâtre « chose qui ne s'y » puisse commodément et honnêtement faire. » Il semble même prendre à tâche d'étaler sous les yeux des spectateurs, selon les habitudes extraordinairement libres de la scène espagnole, les actions les plus scandaleuses. Dans *Aristoclée* ou le *Mariage infortuné*, une jeune femme est disputée à son mari par un rival furieux d'être dédaigné. Ses parents la retiennent par un bras; les ravisseurs tirent l'autre bras avec tant de violence qu'elle succombe à leurs efforts.

O spectacle piteux, la déplorable expire,
Faible biche aux abois que la meute déchire (2).

Dans *Timoclée la Thébaine*, l'héroïne se venge des outrages d'un soudard en le précipitant dans un puits. *Scédase* ou *l'Hospitalité violée* nous montre deux jeunes filles déshonorées et tuées par leurs hôtes. Dans la *Gigantomachie*, la reine des Dieux elle-même, la fière Junon, n'est préservée du dernier affront que par les flèches d'Hercule; pressée par le géant Porphérion, elle s'écrie :

Jupiter, au secours! Un sacrilége infâme
S'adresse, violent, à l'honneur de ta femme!

Le géant devient plus audacieux :

Ta vaine résistance augmente mon ardeur.

Jupiter se tourne vers Hercule qui prépare son arc :

Tire, mon fils. — O coup adextre et de grand heur (3)!

(1) Sainte-Beuve, p. 245.
(2) *Aristoclée*, acte V, scène 5.
(3) *La Gigantomachie*, acte IV, scène 1re.

Ce sont là les situations qu'Hardy offre avec succès au public de son temps; plus le sujet est indécent ou monstrueux, plus il lui paraît « s'accommoder à la » scène française. » Tant de graves défauts ne sont pas compensés par la diction, qui n'est même pas celle qu'on peut raisonnablement exiger d'un improvisateur. L'Italie a toujours été le pays de l'improvisation, parce que ses conteurs ont eu le bonheur de joindre à la promptitude du talent la facilité d'une langue harmonieuse. Le français que parle Hardy est incorrect et bizarre; archaïque et néologique à la fois, il réunit dans un mélange grossier les mots des vieux dialectes gaulois et les formes grecques ou latines de Ronsard, la savante obscurité des écrivains de la Pléiade et le patois de Gros-Guillaume ou de Gaultier-Garguille.

Quoi qu'il en soit, qu'on rabaisse Hardy, comme Sainte-Beuve, qui ne veut guères le louer d'autre chose que d'avoir été un manœuvre laborieux et utile, ou qu'on l'élève trop, comme M. Guizot, qui, oubliant l'œuvre commencée par Jodelle et continuée par Garnier, l'appelle le fondateur de notre théâtre, il faut reconnaître sa très grande importance dans l'histoire de notre littérature dramatique. Il a eu la gloire de tirer la tragédie de l'école où elle se mourait misérablement, de lui ouvrir les portes du vrai théâtre, de lui attirer et de lui maintenir des spectateurs, en lui frayant des voies nouvelles, sans pourtant se séparer de ses prédécesseurs aussi complétement que la plupart des critiques semblent le croire. Quand Hardy compose des tragédies proprement dites, comme la *Marianne*, qui est peut-être sa pièce la plus soignée, il est par instinct plutôt que par système l'imitateur des anciens et reste fidèle à la forme classique, élargie, mais non brisée par

les modifications qu'il lui fait subir. Il retranche le chœur lyrique, remplace les interminables monologues par une action rapide et variée, augmente le nombre des personnages; mais en revanche il conserve la nourrice qui sert de confidente, l'ombre infernale qui débute par une longue exposition, et le messager qui termine par le récit obligatoire (1). Il ne s'astreint pas aux règles des unités et des vingt-quatre heures, mais il ne dépasse pas les bornes de deux ou trois jours et ne change la scène que dans un rayon très limité.

Par ses tragédies, qui restent ordinairement dans les limites de la vraisemblance, Hardy se rattache à l'école des poètes du seizième siècle en la modifiant heureusement; par ses tragi-comédies, au contraire, il s'en sépare et devient le disciple des Espagnols. Quand il avoue qu'il regarde les règles classiques comme un obstacle au succès, il répète les paroles de Lope de Vega : « Lors» que je dois écrire une comédie, j'enferme les préceptes» sous six clés, je fais sortir Térence et Plaute de mon» étude, pour qu'ils ne poussent pas de clameurs contre» moi..... Je compose suivant l'art qu'ont inventé ceux» qui élevèrent des prétentions aux applaudissements» du peuple. Comme c'est le peuple qui paie, il est juste» de lui parler folie pour lui complaire (2). » La tragi-comédie, dont Garnier a donné un premier et informe exemple en écrivant sa *Bradamante*, épisode emprunté au *Roland Furieux* de l'Arioste et lourdement adapté à la scène, n'est autre chose chez Hardy que l'imitation du drame espagnol, tel que le libre et aventureux génie

(1) Sainte-Beuve, page 248,

(2) Ticknor, trad. par M. Magnabal, vol. II, ch. 18. — Comparer Hardy : préface du *Rav. de Proserpine.*

de Lope de Vega l'avait conçu. Dans ces ouvrages les genres sont mêlés les uns aux autres, le fantastique au réel, le sacré au profane, le tragique au comique, l'action héroïque à l'acte de la vie vulgaire. Tantôt les personnages sont des princes, des rois, des Dieux même, tantôt ils appartiennent aux conditions communes. Ils sont pris dans les fictions mythologiques, dans les romans connus, dans l'histoire de tous les temps et de tous les pays. Le fond est presque toujours quelque romanesque intrigue aux mille incidents étranges et surprenants. Le dénoûment est heureux ou fatal, selon la volonté de l'auteur.

Hardy, qui s'est fait alternativement le serviteur des deux écoles opposées, ne semble pas avoir eu jamais l'idée de les allier et d'essayer de créer un genre nouveau par un mélange prudent et raisonné de la sévérité classique et de l'extrême liberté Espagnole. Sans doute le temps et l'originalité lui ont manqué à la fois. Il était réservé à Mairet de tenter le premier avec efficacité ce nécessaire éclectisme et de combiner ensemble les règles de la tragédie ancienne, le romanesque de la tragi-comédie Espagnole, et la galanterie Italienne, qui fleurit dans les pièces appelées *Pastorales*. La Renaissance avait remis en lumière, en même temps que les églogues de Théocrite et de Virgile, les romans, qui, au déclin de l'antiquité grecque, firent leur apparition dans la littérature, et surtout la fameuse idylle de Longus, *Daphnis et Chloé*. Ces œuvres élégantes, dont l'art consiste à mettre une voluptueuse affectation dans la peinture de l'amour ingénu, et à décrire avec une recherche spirituelle des personnages simples et naïfs, devaient séduire la société du seizième siècle. Ces subtiles analyses de la passion convenaient à l'époque où s'établit

la prépondérance des femmes dans le monde (1) : les scènes champêtres, les images fraîches et gracieuses, les descriptions des oiseaux, des fleurs, des bois, des ruisseaux et des prairies, charmaient les esprits, que la lecture transportait dans un pays idéal et reposait des agitations et des luttes de la vie réelle. La pastorale en effet est surtout goûtée dans les temps « qui, par leurs troubles » et leurs horreurs, contredisent le plus le calme et l'in- » nocence » des tableaux qu'elle représente. « Voyez le » seizième siècle, dit M. Saint-Marc-Girardin; que de » guerres civiles! que de meurtres et de crimes! Quelles » mœurs barbares et licencieuses ! C'est alors cependant » que le goût de la pastorale se répand en Italie, en » Espagne, en Angleterre, en France (2). »

Sannazar le premier « réveille les forêts endormies » et montre aux bergers l'art de chanter leurs chansons » oubliées (3). » Son *Arcadie* sert, pour ainsi dire, de transition entre l'églogue ancienne et la pastorale dramatique, dont le Tasse donne le brillant modèle en écrivant son *Aminta*. Le *Pastor Fido*, de Guarini, n'a pas moins de succès et fait éclore une inépuisable moisson de pastorales. Partout, les vieilles légendes merveilleuses et chevaleresques cèdent le pas aux histoires bucoliques. L'Espagne, la première, subit l'influence de l'Italie. Elle accueille en 1542, avec des transports d'admiration, la *Diana enamorada*, de Montemayor, et pendant plus de quatre-vingts ans accorde ses louanges à d'innombrables imitateurs. Les plus illustres écrivains, Cer-

(2) Saint-Marc-Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. III, chap. 37.

(2) Saint-Marc-Girardin, t. III, chap. 42.

(3) Expressions tirées de l'*Arcadie*.

vantès dans sa *Galathée* et Lope de Véga dans son *Arcadie*, se plaisent à chanter ces idylles « où tout est » printemps, fleurs, arbres et fontaines (1). » L'Angleterre ne tarda pas à se passionner pour la mode nouvelle. Un courtisan de la reine Elisabeth, Philippe Sydney, qui avait longtemps voyagé en Italie, en France, en Espagne, et qui savait trois langues, composa à son tour une *Arcadie*, imitée à la fois du poème bucolique de Sannazar et de la pastorale romanesque de Montemayor.

Enfin, le roman bucolique envahit la France et, selon les expressions de M. de Puisbusque, qui raconte l'histoire des Précieuses en leur empruntant quelquefois leur langage, tend dès le règne de Henri IV « à former » au sein de notre littérature cette oasis parfumée qui » reçut le nom de l'Ile du Tendre et devint le Délos de » nos beaux esprits (2). » Ce ne fut pas seulement par l'engouement habituel aux Français ou par le désir de plaire à la reine Marie de Médicis et à ses courtisans italiens que la pastorale fut triomphalement accueillie; il y avait des causes plus générales et plus puissantes, la transformation des mœurs et les progrès de l'esprit de sociabilité particulier à la race gauloise (3). Cet esprit, qui brille dans les cours d'amour et éclaire par intervalles les ténèbres du moyen âge, souvent éclipsé, jamais éteint, se développe sous le gouvernement réparateur d'Henri IV avec d'autant plus de vivacité qu'il avait été plus brutalement repoussé par la vie isolée de

(1) Lope de Vega, cité par Ticknor, III, p. 132, dans les notes.

(2) De Puisbusque, *Hist. comparée des littératures française et espagnole.*

(3) Voir une leçon de M. Lenient sur l'hôtel de Rambouillet dans la *Revue littéraire et politique* du 20 décembre 1873.

l'époque féodale et arrêté au seizième siècle par le terrible choc des guerres religieuses. Les femmes, que François Ier avait tirées de leurs châteaux, après avoir accepté l'ascendant corrupteur de Catherine de Médicis et s'être pliées, contre les tendances de leur nature, à la grossièreté des mœurs et du langage, vont devenir les meilleures institutrices de la décence, de la politesse et des plaisirs délicats. Comme elles étaient autrefois les Muses de la *gaie science* et présidaient aux galantes discussions des cours d'amour, elles vont inspirer et diriger les conversations spirituelles, les lectures, les luttes poétiques, les tournois littéraires, les controverses sentimentales et métaphysiques. Déjà la femme de Jean de Vivonne, Julia Savelli, issue d'une des plus anciennes familles d'Italie, tient cour plénière à l'hôtel de Rambouillet, sanctuaire du bon goût, tel que le conçoivent les doctrines nouvelles, de l'élégance et du beau langage. On comprend sans peine l'enthousiasme avec lequel fut saluée l'apparition de l'*Astrée*, le fameux roman pastoral d'Honoré d'Urfé, par cette société oisive et lettrée, adonnée tout entière à la recherche de la distinction dans la langue, dans les manières, comme dans les idées et les sentiments, charmée par les plus subtiles analyses de l'amour, qui, sous le nom de galanterie, devient la grande science de la haute société. Ces poètes et ces seigneurs aimables se reconnaissent dans les bergers de d'Urfé, personnages de convention, comme l'auteur l'avouait lui-même (1), parfaits gentilshommes, causeurs délicats, adorateurs raffinés de la beauté. Les dames n'avaient pas plus de peine à se retrouver elles-mêmes sous le costume de ces bergères « qui se pro-

(1) Préface de l'*Astrée*.

» mènent avec les bergers, cherchent les fraîches om-
» bres et les agréables sources des fontaines, parce que,
» n'ayant nul troupeau à garder, elles n'emploient le
» temps qu'à passer leur vie le plus doucement qu'il
» leur est possible (1). »

L'immense vogue de l'*Astrée* eut pour résultat d'obliger les auteurs dramatiques à l'exposition de la pastorale sur la scène et d'arrêter, par l'inévitable succès de cette diversion, les progrès de la tragédie. « Pendant plus de » quarante ans, dit Segrais, on a tiré presque tous les » sujets des pièces de théâtre de l'*Astrée*, et les poètes se » contentaient ordinairement de mettre en vers ce que » d'Urfé y fait dire en prose aux personnages de son » roman (2). » Racan lui-même se laisse entraîner par le courant, et, cédant à l'ambition de réussir au théâtre, pour lequel son doux et gracieux génie n'était guères fait, compose les *Bergeries*, imitées à la fois de d'Urfé, du Tasse, et de Guarini. Hardy, menacé d'être dépossédé de la faveur du public, n'avait même pas attendu le succès de l'*Astrée* pour faire représenter des pastorales (3). Dans ce genre nouveau, si contraire à sa nature et à ses habitudes, Hardy trouve quelquefois certains traits délicats qu'on n'aurait certainement pas espérés de lui (4); mais le plus souvent, rebelle à la mollesse italienne et au style fleuri qu'exige le poème bucolique, il revient à ses chers Espagnols, à leurs intrigues compliquées, à leurs péripéties imprévues. Il mêle le romanesque au gracieux, Montemayor au

(1) *Astrée*, t. II, liv. III, p. 185.
(2) *Segraisiana*, t. IV, p. 517.
(3) L'*Alphée*, première pastorale de Hardy, est de 1606; le premier volume de l'*Astrée* est de 1610.
(4) Voir Saint-Marc-Girardin, t. III.

Tasse, Lope de Véga et Cervantès à Guarini, et, adoptant un titre qui indique son système, écrit des tragi-comédies pastorales. Malgré cette concession faite au goût du public, Hardy ne tarda pas à s'apercevoir que sa popularité diminuait et que de jeunes rivaux commençaient à éclipser sa vieille gloire. C'est qu'une rapide révolution venait de s'accomplir encore une fois presque simultanément en Espagne, en Italie, en France et en Angleterre, dans le monde littéraire. Les fraîches peintures et les songes riants des Arcadies poétiques, les livres galants et spirituels, les causeries fines et aiguisées, les subtiles analyses des plus tendres sentiments ne suffisaient déjà plus aux beaux esprits. Pour satisfaire ce besoin insatiable de nouveauté, les écrivains doués de la plus heureuse nature se gâtèrent systématiquement eux-mêmes. Pour commander l'attention et réveiller des imaginations blasées par tant de subtilités et de raffinements, ils résolurent de sacrifier les idées à la forme, d'inventer un style extraordinaire et de tirer de leur cerveau une langue sonore et bizarre qui pût chatouiller finement l'oreille des lecteurs par le charme de l'étrangeté. Un Espagnol, Louis de Gongora, né en 1561, mort en 1627, aumônier du roi Philippe III et poète en titre de la cour, se jeta le premier dans ces extravagances. Le gongorisme, ou, pour employer le nom que donna à ce trop ingénieux système l'auteur lui-même, le *Cultisme* (1), obtint une singulière fortune et fit école. On se récria sur cet art inouï d'exprimer avec une incomparable recherche les choses les plus simples; on admira ce cliquetis de mots retentissants, ces constructions contournées et pédantes, ces termes

(1) Estilo culto.

éloignés de leur véritable sens, et surtout ces métaphores entassées l'une sur l'autre, discordantes, heurtées, semblables le plus souvent à de confuses énigmes. Le grand et scandaleux succès de *Gongora* lui valut de nombreux disciples dans son pays et des imitateurs à l'étranger. Au delà des Alpes, le Napolitain Marini, Espagnol autant qu'Italien et réunissant les défauts des deux races, homme d'un esprit fin, rusé, souple et pratique, saisit l'occasion que lui offrait le goût perverti de ses contemporains. Il pousse jusqu'à l'extrême abus le genre fleuri, cette maladie de la littérature italienne, qui commence déjà avec le Tasse, se développe avec Guarini et s'accroît au-delà de toute mesure sous la pernicieuse influence de Marini. « Doué d'un véritable » talent comme prestidigitateur au service des Muses, » il a tout ce qu'il faut pour tromper les yeux et les » oreilles : des mélodies vagues et énervantes ne disant » rien, mais faisant rêver, puis des coups de surprise, » des paillettes, des étincelles qui flamboient comme ces » feux d'artifices également apportés d'Italie et dont » l'éclat n'est guères plus durable. Ajoutez une autre » séduction. Comme il y a toujours en nous une pente » secrète vers le péché, Marini sait, en distillateur » habile, mêler dans le même alambic le mysticisme » sentimental de Pétrarque et le sensualisme de l'Arétin. » Il en compose une essence voluptueuse et parfumée, » une sorte de breuvage d'Armide, dont il enivre ses » auditeurs (1). » Appelé à la cour de Louis XIII par son compatriote Concini, comblé de faveurs par la reine Marie de Médicis, accueilli comme un demi-dieu à l'hôtel de Rambouillet, Marini, ou, comme on disait à

(1) Lenient, leçon déjà citée.

Paris « le cavalier Marin, » eut la triste gloire d'achever l'œuvre commencée par Gongora, dont les doctrines, le style et les livres avaient été introduits dans la société française par le fameux Antonio Pérez. Gongora et Marini sont les maîtres du genre précieux et les inspirateurs de tous les écrivains, prosateurs ou poètes, qui composent ce qu'on appelle souvent la littérature Louis XIII.

La poésie dramatique ne pouvait pas plus que les autres genres se soustraire à l'invasion du *Cultisme*. En vain Hardy, qui n'avait ni le goût ni le temps de devenir un artiste selon la méthode nouvelle, un arrangeur de phrases raffinées, s'élève contre le purisme et combat la tyrannique réforme des beaux esprits. Certes, il avait grandement raison, quand il soutenait avec une verve brutale que « les vers tragiques doivent avoir » une mâle vigueur, sans pointes, sans prose rimée, » sans faire d'une mouche un éléphant. » Il disait avec beaucoup de bon sens : « Notre langue, pauvre » d'elle-même, devient totalement gueuse en passant » par leur friperie et par l'alambic de ces timbres fêlés. » J'approuve fort une grande douceur de vers, une » liaison sans jour, un choix de rares conceptions, » exprimées en termes heureux et sans force, telles » qu'on les admire dans les chefs-d'œuvre de Mal- » herbe. » Cependant le succès continuait à se retirer de lui pour se porter vers de jeunes rivaux, disciples de l'école littéraire en faveur et serviteurs de la mode. Hardy échouait fatalement où n'avait pu réussir l'illustre écrivain dont il invoquait l'exemple et l'autorité ; car le sévère et dédaigneux Malherbe lui-même avait subi le charme de la déesse qui régnait a l'hôtel de Rambouillet par la grâce des manières et l'affabilité de l'entretien ;

il avait chanté Catherine de Vivonne sous les noms mythologiques de Rodante et d'Arthénice. Hardy protesta donc inutilement par d'excellentes raisons et aussi par de blâmables injures.

En 1617, Théophile de Viau fit représenter à l'hôtel de Bourgogne *Pyrame et Thisbé*, tragi-comédie sentimentale, dont il empruntait le sujet et le style au roman-poème de Gongora, œuvre si bizarre et si obscure que pour l'expliquer et la défendre, un des plus ardents admirateurs du maître fut obligé de publier un gros volume de commentaires (1). Théophile, sans atteindre l'extravagance de son modèle, ne manqua pas de reproduire ses traits les plus recherchés et ses pointes les plus subtiles. On n'oubliera jamais l'exemple de mauvais goût choisi par Boileau :

> Le voilà, ce poignard qui du sang de son maître
> S'est souillé lâchement. Il en rougit, le traître !

Il y a bien d'autres vers aussi solennellement prétentieux. Quoi de plus affecté que cette apostrophe de Pyrame au lion dont l'aspect a effrayé Thisbé et lui a fait prendre la fuite ?

> Toi, son vivant cercueil, reviens me dévorer,
> Cruel lion; reviens! je te veux adorer.
> S'il faut que ma Déesse en ton sang se confonde,
> Je te tiens pour l'autel le plus sacré du monde.

Ces bizarreries, bien plus que les vers vraiment poétiques et délicats, qui ne manquent pas dans *Pyrame et Thisbé*, étaient accueillies par le grand monde avec une faveur si durable que, dix-sept ans après, Scudéry disait

(1) Illustracion y defensa de la Fabula de Pyramo y Tisbe, de Cristoval de Salazar Mardones ; Madrid, 1636, in-4°.

encore en parlant de ce poème : « Il n'est mauvais « qu'en ce qu'il est trop bon; car, excepté ceux qui » n'ont pas de mémoire, il ne se trouve personne qui » ne le sache par cœur, de sorte que sa rareté même » empêche qu'il ne soit rare (1). » Après ce brillant succès, il ne tenait qu'à Théophile de détrôner Hardy et de régner en maître à son tour sur la scène française. Mais l'aimable et frivole poète, homme de table autant que de cabinet, comme dit Voltaire, improvisateur spirituel et enjoué, trouvait que le théâtre exigeait trop de fatigue et d'assiduité :

« Autrefois, quand mes vers ont animé la scène,
L'ordre où j'étais contraint m'a bien fait de la peine.
Ce travail importun m'a longtemps martyré ;
Mais enfin, grâce aux Dieux, je m'en suis retiré (2). »

Théophile abandonnait donc volontairement la poésie dramatique et laissait à de plus ambitieux la gloire laborieuse dont sa Muse légère et mondaine se souciait si peu. Mairet qui, pendant toute sa vie, eut l'adresse de suivre les divers mouvements de son époque, profita de l'occasion que le silence paresseux de Théophile lui offrait. En 1620, à l'âge de seize ans, alors qu'il était encore sur les bancs du collége, il écrivit et fit représenter sa première pièce, *Chriséide et Arimant*. Il prenait le sujet dans l'*Astrée*, suivant la vogue du moment, et réglait avec la folie d'un écolier son style sur le modèle que lui présentaient Gongora, Marini et Théophile. Si nous ne considérions que la valeur de la *Chriséide*, quelques rapides indications répondraient amplement au mérite de cette pièce, dont la faiblesse

(1) Scudéry, *Comédie des comédiens.*
(2) Théophile, *Elégie à une dame.*

était plus tard reconnue par Mairet lui-même avec beaucoup de bonne grâce. Quelque mince que soit l'importance de ce *péché de jeunesse* (1), il n'est pas inutile de donner une idée exacte de la conduite et surtout du style de la *Chriséide* ; d'abord, parce qu'on pourra voir, en la comparant aux œuvres qui suivirent, combien heureusement le souple et ingénieux esprit de Mairet sut se perfectionner en peu de temps; ensuite parce qu'au point de vue général, il n'est pas indifférent de savoir quelle était la pièce que le public applaudissait avec le plus de bienveillance, au moment où Hardy ne se soutenait plus au théâtre que par son ancienne réputation et où Théophile, après un premier succès, abandonnait à jamais la carrière dramatique.

La *Chriséide* n'est qu'un roman dialogué. La contexture de la pièce est au plus haut point vicieuse. L'exposition du sujet, d'ailleurs incomplète et confuse, est faite par un personnage qui ne doit plus reparaître dans la suite de la fable. Bélisard est un officier du roi Gondebaud : il raconte à son compagnon Alexandre que, rappelé à la cour par son souverain, il attend de son dévouement un important service. Il lui rappelle que, dans la dernière guerre, à l'assaut d'une ville, dont

> Le sac fut plus sanglant que celui d'Ilion,

il a sauvé la vie à un capitaine ennemi, entouré d'une soldatesque furieuse :

> Le sang qui le baignait, témoin de sa disgrâce,
> Effaçait bien son teint, mais relevait sa grâce.
> On ne verra jamais un corps si bien formé :
> Nature ne le fit que pour le voir aimé (2).

(1) Epître familière.
(2) *Chriséide et Arimant*, par le sieur Mairet, tragi-comédie, jouxte la copie imprimée à Rouen chez Jacques Besongne, 1630. — Acte Ier, scène 1re.

Ce beau jeune homme, que son adversaire se plaît à décrire avec tant de soin, est devenu le prisonnier de Bélisard et lui doit payer une riche rançon. Alexandre se charge de garder un si précieux captif pendant l'absence de son ami. Arimant remplace sur la scène son vainqueur. Dans un monologue, qui est une merveille du genre précieux, il se révèle comme une image de la mauvaise fortune. Son corps est au pouvoir de ses ennemis, et son âme dans les fers d'une beauté dont le souvenir ne lui laisse aucun repos. Au regret d'être séparé de sa dame s'ajoute la torture de la jalousie : car la belle Chriséide est entre les mains du roi Gondebaud qui lui donne sa cour pour prison. Arimant souffre de la savoir exposée aux hommages d'un prince galant et de brillants seigneurs. Un moment l'idée d'une infidélité se présente à son esprit pour le désespérer :

« Mais je sens dans mon sein les froideurs d'un glaçon
Qui me gèlent le cœur de crainte et de soupçon.
Pourras-tu soutenir tant d'assauts et de fuites,
Et sans ton Arimant rompre tant de poursuites (1) ? »

A peine a-t-il prononcé ces paroles indignes d'un amant respectueux qu'il se repent d'avoir osé mettre un seul instant en doute la constance de sa maîtresse :

« Ah ! traître, qu'ai-je dit ? Je dois rougir de honte.
O coupable imprudence ! O grande lâcheté ! »

Il y a là d'heureuses réminiscences de l'*Astrée*. Arimant exprime les mêmes sentiments tendres et délicats que d'Urfé a mis dans le cœur de Céladon, ce dévot d'amour (2), s'humiliant avec satisfaction sous les coups de sa maîtresse, comme le dévot s'humilie sous la main

(1) Acte II, scène 1re.

de Dieu. Arimant s'abandonne donc à la douleur et au regret, lorsque son écuyer Bellaris vient le consoler. Ce Bellaris est plus qu'un confident : j'oserai dire que c'est un *valet tragique*. Dans la comédie Italienne, Mascarille ou Scapin conduit son jeune maître, l'encourage, le relève, l'aide de ses conseils, de ses exhortations, de ses ruses : de même Bellaris déploie une ardeur et des ressources incomparables pour réunir Arimant avec Chriséide : il se borne à lui rendre l'espérance, lui laissant les rêveries, la contemplation, les soupirs, tandis qu'il prend le rôle actif et dangereux. Il se charge de sauver d'abord Chriséide et de préparer ensuite l'évasion d'Arimant.

Au second acte Mairet nous transporte à la cour du roi Gondebaud : car il n'observe pas la règle des unités, dont il célébrera plus tard le mérite et la nécessité. Il ne compte pas non plus les scènes par le départ ou l'arrivée d'un personnage, mais par le changement de lieu. Chriséide, croyant son amant mort, exhale une longue élégie, qui rappelle les miévreries et les subtilités de la *Thisbé* :

« Et vous, mes yeux, versez un déluge de larmes,
Eteignez dans vos pleurs et vos feux et vos charmes !
Votre Arimant n'est plus, votre soleil est mort (1). »

Elle invoque l'ombre de ce cher amant :

« Reviens, reviens à moi de ces funestes lieux,
Que je m'acquitte au moins de mes derniers adieux.
Reviens, apparais-moi, fantôme désirable ;
Tout pâle et tout sanglant, tu me seras aimable.
Mille amoureux baisers nos lèvres colleront,
Et nos esprits contents ainsi se mêleront. »

(1) Acte II, scène 1re.

L'extrême liberté de ces vers, qui nous paraît à juste titre insupportable, était précisément la cause de leur succès à cette curieuse époque, où s'unissent étrangement la galanterie et le pédantesque, les sentiments mystiques et les expressions lascives. Depuis Marini chantant les beautés corporelles de Marie de Médicis, « qui est décrite de la tête aux pieds avec une exacti- » tude topographique assez extraordinaire [1], » jusqu'à Voiture composant ses stances sur la chute de carrosse qu'il fit avec madame de Sainetot, les écrivains, qui se piquent d'être les représentants de la délicatesse aristocratique et du bon goût, tombent à plaisir dans ce singulier mélange de raffinements et de gaillardises, de sensualisme et de sentimentalité. Ainsi Mairet, dans la même scène, fait prononcer à Chriséide des paroles qui témoignent « de l'amour pour les réalités » et d'autres répondant à je ne sais quelle passion subtilisée et immatérielle :

« C'est là que nos esprits, conjoints à l'avenir,
Malgré tous les destins, se doivent réunir,
Et que, malgré l'horreur des glaces Cocitiques,
Nous brûlerons toujours dans nos flammes pudiques [2]. »

En vain la suivante Clorinde l'exhorte à se consoler : elle répond, en digne héroïne de ces romans où se multiplient les suicides amoureux, et en femme qui a lu le cavalier Marin :

« Quoi, qu'Arimant soit mort, et que je vive encore !
Que mon soleil éteint, moi qui suis son aurore,
Je puisse de mon sein éclore quelques fleurs ! »

---

[1] Lenient, leçon déjà citée.
[2] Acte II, sèene 1re.

Heureusement survient Bellaris, qui sans doute possède un talisman capable de le rendre invisible, tant est grande la facilité avec laquelle il sort des lieux les mieux gardés et penètre à son gré dans les appartements qui semblent rigoureusement surveillés. Il apporte une lettre d'Arimant et expose le plan de l'évasion qu'il a préparée.

Cependant le roi Gondebaud s'entretient avec son confident de l'amour qu'il ressent pour sa belle captive. On ne saurait imaginer un personnage plus maladroitement conçu que ce tyran de roman pastoral. Il a tous les défauts qui peuvent le rendre absolument bouffon même aux yeux de gens habitués, comme nous le sommes, aux monarques grotesques des féeries contemporaines. D'une incomparable fatuité, il ne comprend pas qu'il puisse trouver une cruelle, mais il est d'ailleurs décidé à ne pas reculer devant la force pour vaincre l'inhumaine Chriséide :

« Il faut que tout nous plaise il faut que tout nous cède.
Autrement nous avons des moyens suffisants
Pour perdre les desseins de nos contredisants (1) »

Enfin il est d'une sottise orgueilleuse qui égale la naïveté du roi Candaule, comme on peut s'en faire une idée par ce dialogue d'une bizarre inconvenance :

LE ROI.

« Trouves-tu dans ses yeux quelque chose de doux ? »

LE CONFIDENT.

Tant de ravissements, que je ne crois point, Sire,
Qu'un cœur tout de rocher ne devint tout de cire.
Ses regards justement sont comme des éclairs
Qui du sein d'une nue éclatent dans les airs.

(1) Acte II, scène 2e.

LE ROI.

Sentais-tu pas le sang s'échauffer dans tes veines ?

LE CONFIDENT.

Je ne mentirai point, j'ai souffert mille peines
A retenir mon cœur qui voulait vous trahir.

LE ROI.

« Je t'en veux aimer mieux au lieu de t'en haïr ;
Tu montres en cela que tu n'es pas barbare (1). »

Le troisième acte nous présente d'abord Bellaris, Chriséide et Clorinde, qui viennent de s'échapper, errant par la nuit obscure au milieu de la campagne et finissant par trouver asile dans une hôtellerie. Puis nous revenons dans la prison d'Arimant, qui, inquiet de la longue absence de Bellaris, soupire l'éternelle élégie des bergers amoureux. Rien n'y manque, pas même l'apostrophe aux oiseaux, ce lieu commun du genre pastoral :

« O vous, petits oiseaux, qui, toujours amoureux,
Vivez en liberté, que vous êtes heureux !
Vous dressez votre vol là par où bon vous semble ;
Vous chantez vos amours et vous veillez ensemble.
Tantôt vous vous jouez dessus les arbrisseaux,
Tantôt dedans les bois, tantôt sur les ruisseaux.
Que n'ai-je comme vous du plumage et des ailes (2) ? »

Ce passage, qui ne manque ni de grâce ni d'harmonie, n'est pourtant qu'un écho affaibli des jolis vers de Racan :

« Petits oiseaux des bois, que vous êtes heureux
De plaindre librement vos tourments amoureux !
Les vallons, les rochers, les forêts et les plaines
Servent également vos plaisirs et vos peines.
Votre innocent amour ne fuit point la clarté,
Tout le monde est pour vous un lieu de liberté. »

(1) Acte II, scène 2e.
(2) Acte III, scène 2e.

Au quatrième acte Bellaris a tiré de prison Arimant, que nous retrouvons devant la porte de l'hôtellerie où se cache sa maîtresse. Il salue cette demeure par un discours rempli des concetti les plus raffinés :

« Voici le Paradis où loge ma Déesse.
Vraiment, petit logis, vante-toi désormais
D'avoir plus de beauté que tu n'en eus jamais.
Tu vaux mieux qu'un palais, tu vaux mieux qu'un royaume,
Fait de terre et de bois et tout couvert de chaume ;
Et, sans te point flatter, tu vaux mieux que les cieux
Puisque dans ton enclos tu loges ses beaux yeux (1). »

La scène où les deux amants sont enfin réunis serait assez touchante, si à côté de vers simples et justes ne se rencontrait trop souvent encore l'*éclatante folie* des faux brillants Italiens :

« Au fort que le destin, insensible à nos plaintes,
Préparait un cercueil à nos flammes contraintes,
Et que les Dieux lançaient, contre nous animés,
Les traits de leur courroux les plus envenimés,
C'est lors que nos amours, plus fortes et plus calmes,
Produisent en nos cœurs des myrthes et des palmes (1). »

Le dernier acte, qui contient une situation très dramatique, est malheureusement gâté par la faiblesse du rôle de Gondebaud. Chriséide est de nouveau sa captive et ne répond que par des pleurs à ses déclarations passionnées. Avant d'en venir à la force, le roi se décide à demander aux Dieux l'amour de la cruelle. Un sacrifice se prépare : Gondebaud et Chriséide sont devant l'autel. Le roi offre en vain à la jeune femme de partager sa couronne ; en vain le prêtre énumère pompeusement les vertus, la puissance, les richesses et les

(1) Acte V, scène 1re.

exploits de son prince. Ils n'obtiennent que ces fières paroles :

Je ne puis pas donner ce qui dépend d'autrui (1).

Gondebaud irrité ordonne au prêtre de prononcer la formule d'invocation. Alors Chriséide s'élance vers l'autel qu'elle embrasse, et, saisissant le couteau du sacrificateur, s'écrie dans une langue qui, comme la situation, est digne de la tragédie :

« Franchise, liberté ! Grand Démon tutélaire
De ce sacré tombeau, soyez mon défenseur
Contre l'injuste effort de ce prince agresseur.
Grand Roi, je jure ici la puissance adorable
De ce Dieu dont le nom vous est tant vénérable,
De ce grand Teutatès, à qui tous vos autels
Rendent incessamment des honneurs immortels,
Que jamais le mépris de ta royale couche
Ne me fit recourir au tombeau que je touche,
Et, n'était qu'un premier en mon âme a pris lieu,
Afin de t'épouser je quitterais un Dieu.
Mais, sans me parjurer et sans trahir ma flamme,
Je ne puis recevoir un autre feu dans l'âme ;
Ferme jusqu'à la mort dans ce premier dessein
Et prête à me porter ce poignard dans le sein (2). »

Le roi se précipite pour l'arracher de l'autel. Chriséide va se frapper, quand le sacrificateur signifie à Gondebaud de respecter le droit d'asile et l'arrête épouvanté. Cette belle scène, qui mériterait de sauver la pièce de l'oubli, devient plus pathétique encore par l'arrivée de Bellaris et d'Arimant. Ils se déclarent les auteurs de l'enlèvement et demandent à mourir avec Chriséide. Le prêtre, touché de cet héroïsme, prie le roi

(1) Acte V, scène 3e.
(2) Acte V, scène 3e.

en faveur de ces généreuses victimes. Alors Gondebaud passe sans transition de la fureur à la bonté : le prince irrité et hautain n'est plus que le monarque de comédie ; il pardonne et unit les deux amants.

Telle est la pièce que l'écolier du collége des Grassins écrivait à l'âge de seize ans. L'inexpérience du poème dramatique, le mauvais goût, le mélange de tous les genres et de tous les styles, l'imitation des auteurs à la mode, y éclatent à chaque scène. Pourtant la beauté relative du caratère principal, les situations émouvantes du dernier acte, un tour de vers heureux, la correction, sinon la propriété de la langue, le souci de la forme élégante et de l'harmonie, décèlent le facile esprit qui fera bientôt de Mairet le poète le plus populaire du théâtre français jusqu'à l'apparition du *Cid*.

La réussite de *Chriséide* encouragea le jeune Mairet à tenter de nouveau les chances de la carrière dramatique et à acquitter par de plus vigoureux efforts le prix de sa renommée naissante. Son second début fut un coup de maître. Un an après la *Chriséide*, en 1621, Mairet fit représenter avec un grand succès la *Silvie*, son œuvre favorite, que pourtant plus tard, illustré par la *Sophonisbe*, il sembla condamner. Durant quatre années on ne se lassa pas de la voir et de la louer. Quand le *Cid* parut en 1636, on comparait volontiers le chef-d'œuvre de Corneille avec la *Silvie*, si bien que Mairet avait pour lui bien des beaux-esprits, lorsqu'il avait l'aveuglement de placer son héroïne au-dessus de Chimène. S'il nous est impossible de concevoir qu'on ait pu faire de bonne foi un tel rapprochement, on admet sans difficulté, après la lecture encore agréable de la *Silvie*, que cette pièce ait charmé le public en 1621, à la

fois par ses qualités et par ses défauts (1). Les raffinements et les trivialités, la bizarrerie et souvent l'indécence des expressions et des sentiments, flattaient sans doute le goût si peu épuré de cette époque; mais aussi il y avait là des beautés qui contribuèrent certainement pour leur grande part au durable succès de cette pièce. Le style, quoiqu'on y rencontre trop fréquemment la recherche, l'effort, des rechutes soit dans la bassesse, soit dans l'emphase, est plus soutenu, plus souple, plus franc, et surtout plus correct. Si les caractères ne sont pas encore bien tracés, quelques-uns du moins sont assez heureusement esquissés. Une sorte d'instinct dramatique préside à la conduite de l'action. Enfin la grande nouveauté, c'est l'éloquence dans la passion. « L'amour n'avait pas encore sur le théâtre parlé ce lan» gage noble et passionné (2). » Le sujet s'y prête. Une bergère est aimée d'un prince, qui chaque matin quitte son palais pour suivre aux champs sa maîtresse. « C'est » l'églogue mêlée à l'épopée. De là, naturellement, dans » le langage de l'amant et dans l'expression de son » amour une élévation particulière de sentiments. La » maîtresse a encore la naïveté de l'amour tel qu'il con» vient à l'idylle ; mais l'amant a déjà l'éloquence de la » passion, telle qu'elle convient à la tragédie. Ce mé» lange de scènes tantôt gracieuses et tantôt élevées » donne à la *Silvie* un caractère tout nouveau, et elle » sert de transition entre la pastorale et la tragédie (3). »

(1) La *Silvie* du sieur Mairet, tragi-comédie pastorale, à Paris, chez François Targa, au premier pilier de la grande salle du Palais devant les consultations, 1628.

(2) Saint-Marc-Girardin, *Littérature dramatique*, t. III, ch. 47.

(3) *Ibid.*

Une analyse exacte de la pièce fera paraître la piquante et ingénieuse vérité de ce jugement.

Florestan, prince de Candie, s'entretient avec son confident Thyrsis, qui, après avoir longtemps mené la vie de chevalier errant, revient à la cour et se plait, comme tous les voyageurs, à raconter ses aventures. Le prince, jeune et galant, lui demande s'il n'a pas rencontré quelque merveilleuse beauté :

> Tu sais que nos humeurs, conformes à nos âges,
> Par dessus toute chose aiment les beaux visages.

Thyrsis lui montre alors le portrait de Méliphile, fille d'Agatocles, roi de Sicile ; à la vue de cette image Florestan est frappé comme d'un coup de foudre, semblable au berger de Virgile qui s'écrie :

> Ut vidi, ut perii ! Ut me malus abstulit error ! (1)

ou aux héros des vieux romans, Arthus de Bretagne et Huon de Bordeaux, chez qui l'amour est si soudain et si ingénu. Florestan veut partir sans tarder pour obtenir des Dieux et de sa vaillance

> La gloire de la voir et de la posséder.

En vain Thyrsis lui objecte les précautions à prendre, les dangers à braver, et surtout le péril d'une longue traversée ; Florestan, qui a les sentiments simples et vrais d'un Amadis, répond dans la langue de Théophile ou de Marini :

> « Toutes les mers du monde où vont les matelots
> Pour éteindre mon feu n'ont pas assez de flots.

(1) *Bucoliques*, VIII, 41.

L'eau ne m'étonne point ; si je dois rendre l'âme
Dedans quelque élément, ce sera dans la flamme.
Adieu ! je vais moi-même au port voir les vaisseaux
Et choisir le plus propre à courir sur les eaux (1). »

De Candie nous sommes transportés dans une fraîche campagne de Sicile, parmi les Hylas et les Céladon, ces bergers spirituels et délicats, que nous avons déjà connus sur les bords du Tage ou du Lignon. La bergère Silvie, aimée de Thélame, fils du roi Agatocles et frère de Méliphile, « s'entretient avec les rochers d'alentour » de sa passion pour le jeune prince, qui, afin de la voir librement, revêt chaque jour l'habit de berger. En attendant son amant, elle s'occupe à lui faire un bouquet,

Avant que les chaleurs
De leurs ardents baisers fassent mourir les fleurs.
Là-bas, dans un vallon où deux petits ruisseaux
Se coulent dans un pré tout bordé d'arbrisseaux,
Nature bien souvent produit des fleurs nouvelles ;
C'est là que je pourrai faire choix des plus belles (2). »

Pendant qu'elle s'amuse ainsi dans la prairie, le berger Philène, qui soupire en vain pour Silvie, vient essayer de l'attendrir. Alors s'engage entre eux un vif et curieux dialogue ; tantôt le poète trouve des vers gracieux et naturels, harmonieux écho des pasteurs Virgiliens, tantôt il tombe dans le genre faux et bizarre, qui avait cours au théâtre de son temps. Quoi de plus léger que ces vers alternés ?

PHILÈNE.

Beau sujet de mes feux et de mes infortunes,
Ce jour te soit plus doux et plus heureux qu'à moi !

---

(1) *Silvie*, acte Ier, scène 2e.
(2) Acte Ier, scène 2e.

SILVIE.

Injurieux berger qui toujours m'importunes,
Je te rends ton souhait et ne veux rien de toi.

PHILÈNE.

Comme avecque le temps toute chose se change,
De même ta rigueur un jour s'adoucira.

SILVIE.

Ce sera donc alors que d'une course étrange
Ce ruisseau révolté contre sa source ira.

PHILÈNE.

Ce sera bien plutôt lorsque ta conscience
T'accusera d'un crime en m'oyant soupirer.

SILVIE.

Tes discours ont besoin de trop de patience :
Adieu, le temps me presse, il me faut retirer (1).

N'y a-t-il pas une élégance naturelle et un esprit alerte dans les répliques qui suivent ?

Au moins que ce bouquet fait de tes mains divines
Au défaut d'un baiser récompense ma foi.

SILVIE.

Tu n'en peux espérer que les seules épines,
Car je garde les fleurs pour un autre que toi.

Après ce dialogue, « tant récité, dit Fontenelle, par » nos pères et nos mères à la bavette (2), » il convient de citer la scène qui en est comme la contre-partie. « Silvie » et Thélame, assis l'un à côté de l'autre, s'entretiennent » de leurs amours et de leurs espérances. Ils goûtent le » charme de quelqu'une de ces heures où tout nous en-

(1) Acte Ier, scène 2e.

(2) FONTENELLE, *Histoire du théâtre français avant Corneille*, œuvres, t. III.

» chante et nous sourit; où les bois sont plus verts, le » ciel plus pur et plus serein. Ces moments de l'âme ne » comportent ni action ni mouvement; ils sont pleins » d'une sorte de langueur amoureuse que Mairet me » semble avoir exprimée heureusement (1). »

SILVIE.

.....Voici le lieu le plus charmant
Que je puisse trouver.

THÉLAME.

Je crois que sa beauté lui vient de ta présence,
Que tes yeux seulement le font gai comme il est,
Que c'est par ta beauté que la sienne me plait,
Que ce bois n'entretient son ameublement sombre
Qu'à dessein de te faire un présent de son ombre,
Que le fond verdissant de ces taillis fleuris
Ne tire son éclat, sinon de tes souris (2). »

Cependant Silvie, malgré sa joie, sent de l'inquiétude et éprouve un vague effroi :

.....J'ai si peur que quelqu'un ne nous voie!
Je crois que ces rochers ne sont pas assez sourds
Pour n'avoir pas ouï nos folâtres discours,
Que ce petit ruisseau tacitement en gronde,
Qu'il grave les baisers sur le front de son onde,
Que ces feuilles enfin et ces fleurs que je vois
Sont pour nous découvrir autant d'yeux et de voix.

THÉLAME.

Que crains-tu? L'amour même est notre intelligence,
Il veille sur nous deux avecque diligence:
C'est lui qui tient exprès ces rameaux enlacés
Pour défendre au soleil de nous voir embrassés.

---

(1) SAINT-MARC-GIRARDIN, t. III. chap. 47.
(2) Acte Ier, scène 3e.

Certes, Mairet parle dans ce passage le langage à la fois gracieux et passionné que la pastorale exige pour exprimer l'amour. Malheureusement, dans les paroles du prince, le sentiment juste et vrai dégénère trop souvent en galanterie et même en grossièreté. Silvie, pour lui prouver toute la force de son affection, voudrait lui découvrir « son âme toute nue. » Thélame en tire l'occasion d'un trait indécent qui lui attire ce reproche mérité :

Je vous croyais vraiment un peu plus retenu.

Le second acte appartient tout entier à la comédie. Le vieux Damon, père de Silvie, blâme la folie de sa fille, qui se laisse charmer par les dangereux discours d'un prince séducteur. Il dit à sa femme Macée :

.....S'il est certain que cet esprit volage,
Suivant les mouvements et les désirs de l'âge,
Et contre la grandeur de sa condition,
Recherche notre fille avec passion,
Que pourra devenir cette flamme insensée ?
A quelle fin crois-tu que tende sa pensée ?
A la sincérité du lien conjugal ?
Le parti, ce me semble, est par trop inégal.
C'est à quoi la raison nous défend de prétendre :
Berger je me propose un berger pour mon gendre (1). »

Ces fermes paroles, pleines de droiture et de bon sens, ne touchent pas la femme de Damon, Macée, dont la bouche se refuse à éloigner de Silvie l'héritier d'un trône. Un songe, qu'elle raconte longuement à son mari, semble promettre à sa fille les plus hautes destinées. Elle l'a vue dans son rêve, d'abord emportée par une horrible tempête, puis, quand l'orage fut dissipé,

(1) Acte II, scène 1re.

entourée de bergers et de bergères à genoux devant elle comme devant une reine. A travers les discours de Mācée percent l'orgueil de la mère et la coquetterie de la femme. Quand Mairet nous peint cette vanité et cette secrète joie, il prend la nature sur le fait. Macée cherche à inspirer au sage Damon ses flatteuses illusions, lorsque le berger Philène, que le vieillard accepterait volontiers pour gendre, se présente hésitant et soucieux. Damon l'amène à lui faire la confidence de son amour. La scène est pleine de finesse et d'esprit. « D'où vient cette tristesse, qui ne convient pas à un jeune homme? » demande malicieusement Damon :

Quelque loup aurait-il dedans vos bergeries
Avec ses dents gravé l'horreur de ses furies ?

PHILÈNE.

Un mortel basilic, surpris à l'impourvue,
M'a coulé son venin dans l'âme par la vue,

DAMON.

Bons Dieux ! un basilic ! Pourtant je m'esbahis
Que semblable serpent se trouve en ce pays.

MACÉE.

Courage, mon enfant ! Je sais une racine
Qui peut à votre mal apporter médecine.

DAMON.

Et moi, je sais aussi certains vers ambigus
Qui servent d'antidote aux venins plus aigus.

PHILÈNE.

Vos racines, vos vers, ni vos sciences vaines
N'arracheront jamais ce poison de mes veines,
Outre qu'il me tourmente avec tant de plaisir,
Que, pouvant bien guérir, j'en perdrais le désir (1).

(1) *Silvie*, acte II, scène 2e.

L'arrivée de Silvie décide le malheureux berger à se déclarer devant Macée et Damon. Mais elle reste inexorable. Damon essaye de détourner sa fille de Thélame ; mais Silvie, soutenue par l'orgueilleuse faiblesse de sa mère, résiste aux prières et aux menaces :

> Plutôt permettez-moi de vouer à Diane
> Le reste de mes jours.

Ainsi, dans le roman de d'Urfé, Astrée, dans la douleur qu'elle a de la mort de Céladon, veut se faire vestale ou druidesse (1).

Philène, dévoré par la jalousie, emploie la ruse pour brouiller Thélame et Silvie; il veut faire croire à la bergère que son royal amant est infidèle. Il se sert pour arriver à ce but d'une autre bergère, dont il est passionnément aimé, mais à qui il a toujours rendu avec usure les mépris qu'il est obligé de subir de la part de Silvie. Ce personnage épisodique de Dorise, très rapidement esquissé, ne manque pas d'intérêt. Il y a de la grâce et du charme dans la peinture de cette jeune femme qui supporte les humiliations avec une plainte modeste et soumise, se résigne et se courbe patiemment sous les coups d'une main qui lui reste chère malgré sa dureté, et devient sans le savoir l'instrument employé par celui qu'elle aime pour ramener à lui sa rivale. Le malin berger reçoit Dorise avec une bonté inaccoutumée, quand elle se permet de l'aborder timidement et de lui demander à qui s'adresse sa rêverie :

> PHILÈNE.
> Je te jure ma foi,
> Sans feindre et sans mentir, que je songeais à toi.

(1) *Astrée*, t. II, page 317.

DORISE.

A moi, Philène, à moi !

Quand le trompeur a savamment enjolé sa crédule victime, il lui demande un service, dont l'idée seule réjouit l'âme de Dorise :

Et que puis-je pour toi, mon cœur, que je ne fisse ?
Dispose de mon sort, commande seulement.
Veux-tu qu'à tes genoux je meure ?

Ce dévoûment si tendrement exprimé devrait émouvoir Philène ; mais il est trop occupé de sa ruse et possédé de son autre amour. Il explique à Dorise qu'il s'agit d'une gageure : il faut que, quand elle verra passer un berger, dont il lui décrit l'air et le costume, elle s'approche et lui parle :

Fais-lui très bon accueil
Et feins qu'un moucheron te soit entré dans l'œil,
Le priant d'y souffler deux ou trois fois de suite (1).

Comme la *Silvie* est une pastorale, la jalousie, à ce titre, peut s'y montrer sous une forme comique ; il est inutile d'insister sur la bizarrerie du stratagème que Philène invente. Tout se passe comme le berger l'a voulu. Silvie, prévenue et cachée derrière un arbre, assiste au manége de Dorise. Pendant cette scène, Philène, véritable Iago champêtre, se tient auprès de Silvie, la raille et l'irrite, lui souffle la jalousie et la colère :

« Vous voyez maintenant si j'ai rien avancé
Contre la vérité de ce qui s'est passé.
Savante à vos dépens par cet apprentissage,
Vous pourrez désormais en devenir plus sage,
Faisant choix d'un amant à Philène pareil (2). »

(1) Acte III, scène 1re.
(2) Acte III, scène 3e.

Silvie désespérée veut revoir Thélame pour le maudire. La brouille des deux amants et leurs plaintes solitaires, malgré bien des traits bizarres, sont souvent empreintes d'une sensibilité vraie. « Non, s'écrie la bergère,

> .....Vous ne devez de moi plus rien attendre
> Que ce qu'une sujette à son prince doit rendre.
> Réduite par vous-même aux termes du devoir
> Je n'ai plus cet amour que je voulais avoir (1).

Elle s'éloigne, sans laisser à Thélame le temps de se justifier. Le jeune prince prend alors la nature à témoin de sa douleur, comme récemment il mêlait dans ses hymnes de joie son amour et la beauté des bois qui semblaient s'embellir de son amour :

> « Maintenant tout me nuit où tout m'était propice,
> Je tombe en ce moment du faîte au précipice,
> Et, du plus fortuné de tous les amoureux,
> Je suis le moins coupable et le plus malheureux.
> Beaux arbres, belles fleurs, et toi, claire fontaine,
> Qui viens comme mon mal d'une source incertaine,.....
> C'est à vous que je viens, vous à qui je m'adresse
> Pour me remettre en grâce avecque ma maîtresse (2). »

Ces vœux sont exaucés. Silvie apprend la vérité, interdit à Philène sa présence, et se réconcilie avec Thélame, toujours dévoué, fidèle et prêt à braver son père, qui veut le marier dans une riche et royale maison. Mairet sait alors faire parler à l'amour un langage élevé et digne de la tragédie (3) :

---

(1) Acte III, scène 3e.
(2) Acte III, scène 4e.
(3) Saint-Marc-Girardin, *Litt. dramatique*, t. III, 47.

« J'aime bien mes sujets, je ferais tout pour eux ;
Mais par raison d'Etat me rendre malheureux,
C'est le dernier effet d'une imprudence extrême
Que tu ne voudrais pas me conseiller toi-même.
Crois-tu que pour se voir dans un trône doré,
D'une presse idolâtre à genoux adoré,
On nage pour cela dans un fleuve de joie
Franche des mouvements que la douleur envoie ?
Non, non ! Fort peu souvent les solides bonheurs
Se fondent sur l'éclat des biens et des honneurs ;
Les vrais contentements attachés aux personnes
Ne suivent que de loin la pompe des couronnes.
Pour moi, quand aujourd'hui je me verrais changer
Ma qualité de prince en celle de berger,
Pourvu qu'avec toi je coulasse ma vie,
Les rois les plus puissants me porteront envie (1). »

Ici se termine la partie *pastorale* de la *Silvie*. Si l'on voulait détacher ce troisième acte du reste de la pièce, il subsisterait une spirituelle idylle qui mériterait d'échapper à l'oubli. Les situations y sont vives et quelquefois nouvelles, les personnages variés ; le langage, malgré les taches trop fréquentes, est souvent élégant, toujours facile. La *Silvie* offre, dans ce troisième acte, de curieuses analogies avec la manière de Corneille. Par exemple, la bergère, jalouse et trompée, s'entretient avec ses souvenirs et leur parle ainsi :

« O vous, pensers ingrats autant que superflus,
Je vous avais prié de ne me parler plus ;
Enfants dénaturés, voulez-vous aujourd'hui
Par un commun accord me trahir comme lui (2) ? »

« L'*Émilie* de Corneille usera bientôt de ces apostro-
» phes subtiles de pensée, mais d'un tour vigoureux.
» L'emploi successif d'une molle douceur, de l'emphase

(1) *Silvie*, acte IV, scène 2e.
(2) *Ibid.*, acte III, scène 3e.

» et de la gaîté railleuse dans l'expression du sentiment
» le plus tendre devait se retrouver plus tard chez Cor-
» neille et offrir, jusque dans ses dernières tragédies,
» la trace d'un pli contracté dès la jeunesse. Mairet fut
» son modèle (1). »

Les deux derniers actes de la *Silvie* sont bien inférieurs à la partie que nous venons d'analyser. Nous retombons dans le roman aux étranges aventures; les événements sont confus; de nouveaux personnages mal tracés apparaissent; enfin, le poète introduit, suivant la coutume des écrivains du XVIe siècle, à la fois si superstitieux et si savant, la magie, que la pastorale moderne emprunte aux romans de chevalerie et à l'églogue antique.

Le roi apprend l'amour de son fils et il fait enlever Silvie. Ce personnage ne vaut pas mieux que le Gondebaud de la *Chrisèide*; il est à la fois aussi cruel et aussi débonnaire. Il veut d'abord mettre à mort la jeune fille, mais bientôt, sur les conseils de son ministre, il change de dessein et punit les deux amants par un enchantement merveilleux.

> Ce maudit sortilége est d'une telle sorte
> Que le prince parfois croit sa bergère morte,
> Et dans cette créance il souffre des trourments
> Qui ne sont bien connus que des parfaits amants,
> Et d'autres fois aussi la plaintive Silvie
> Pense qu'entre ses bras il a perdu la vie (2)..... »

Le roi, touché par tant d'amour et de malheur, se repent de sa cruauté, mais il a recours en vain aux plus célèbres magiciens. L'enchantement est si fort qu'il ne

(1) H. Tivier, *Histoire de la littérature dramatique en France depuis son origine jusqu'au Cid*, page 596.
(2) Acte V, scène 1re.

peut plus être rompu que par un chevalier d'une extrême vaillance. La main de la princesse Méliphile est alors promise solennellement au vainqueur des démons qui tiennent Thélame et Silvie sous leur malfaisant pouvoir.

Cependant le prince de Candie est jeté par la tempête sur la côte Sicilienne : comme Ulysse dans l'île des Phéaciens, il est fatigué par les flots, meurtri par les rochers :

« Mais la mer m'a rendu si débile et si las
Qu'à peine, sans mentir, puis-je faire un seul pas.....
Cependant la fraîcheur de ce lieu non pareil
Et le bruit de cette eau m'invitent au sommeil (1). »

Pendant qu'il dort, Philène et Dorise s'entretiennent de leur situation. Le berger semble enfin touché d'un amour si longtemps dédaigné et promet de se montrer docile aux plaintes que Dorise exprime élégamment :

« Les jours plus éloignés viennent sur l'horizon ;
Les fruits les plus tardifs ont enfin leur saison :
Tous les ans les moissons, tous les ans les vendanges,
Remplissent en leur temps nos caves et nos granges,
Mais les fruits qu'à Dorise à tout coup tu promets,
Produits d'un champ ingrat, ne mûrissent jamais (2). »

Florestan, dont le repos a réparé les forces, se réveille et apprend de Philène qu'il est en Sicile et que la main de la princesse Méliphile doit être donnée au vainqueur du sortilége. Le prince de Candie se hâte d'aller trouver le roi, et assiste, dans une longue et fastidieuse scène, aux doubles effets de l'enchantement. D'abord, c'est Thélame qui, croyant voir sa maîtresse dans un som-

(1) Acte V, scène 1re.
(2) Acte V, scène 2e.

meil de mort, adresse à son cœur glacé les plaintes les plus raffinées. Silvie, à son tour, est en proie au mal magique et gémit sur son amant. Les vers que Mairet lui fait prononcer sont pleins de *concetti* puérils, de froids jeux de mots, d'images triviales ou incompréhensibles, et de rapprochements forcés :

« Ses yeux troubles, tournés, et clos plus qu'à demi
Montrent bien qu'il est mort et non pas endormi.
Qui jamais eût pensé qu'avec tant d'insolence
La mort eût sur ton âge usé de violence,
Et qu'un si beau soleil, par un triste accident,
Eût en son clair midi trouvé son occident?
Que cette île en ta mort fait une grande perte!
On la verra bientôt infertile et déserte (1). »

Florestan s'apprête à livrer bataille aux démons; il demande le courage et l'audace aux Dieux et au portrait de Méliphile :

« Supplice de mon cœur, délices de mes yeux,
Inspire à ma valeur une vigueur nouvelle
En ce combat douteux où la gloire m'appelle. »

Dans une scène étrange, qui égale les plus extraordinaires inventions de Hardy, Florestan lutte au milieu de l'obscurité contre les mauvais esprits qui s'opposent à ce qu'il brise le miroir où le charme est caché :

« Horreur du genre humain, larves, ombres funèbres,
Allez, retirez-vous au palais des ténèbres!
Vos confus hurlements et vos coups superflus
En l'état où je suis ne m'épouvantent plus. »

Les démons sont vaincus et chassés, la glace magique est brisée. Les deux amants sont mariés par le commandement d'une voix céleste. Florestan épouse Méliphile; et le berger Philène, hors d'espoir de posséder Silvie, prend pour femme Dorise, dont la fidélité est enfin récompensée.

CHAPITRE TROISIÈME.

LES THÉORIES DRAMATIQUES DE MAIRET. — LA SILVANIRE. — INFLUENCE DES PASTORALES DE MAIRET SUR LES POÈTES CONTEMPORAINS. — L'AMARANTHE DE GOMBAULD. — LES PREMIÈRES ŒUVRES DE ROTROU.

Le succès de la *Silvie* avait valu à Mairet une subite et brillante célébrité, la faveur de la cour et la protection de Montmorency. C'est dans la somptueuse et hospitalière demeure de Chantilly qu'il composa et fit représenter en 1625 sa troisième pièce, la *Silvanire,* qui fit son entrée dans le monde avec une sorte de pompe et produisit un grand effet. Cette tragi-comédie pastorale était comme le manifeste d'une école nouvelle, que Mairet inaugurait sur la scène française. Pour consacrer tous ses soins à la forme et à la conduite de la pièce, il empruntait à l'*Astrée* le sujet et les caractères mêmes des personnages, et il l'avouait hautement, puisqu'il renvoyait à l'œuvre de d'Urfé la curiosité du lecteur (1). Mairet se proposait de mettre fin, en donnant l'exemple et le précepte, à « l'horrible dérèglement (2) »

(1) *Argument de la Silvanire ou la Morte vive*, du sieur Mairet, tragi-comédie pastorale dédiée à madame la duchesse de Montmorency ; avec les figures de Michel Lasne, à Paris, chez François Targa, 1631.

(2) Expression de Corneille dans l'*Examen de Mélite.*

qui règnait alors au théâtre. Il voulait ramener, sans tomber dans la servile étroitesse de nos premiers tragiques, le drame français de la licence espagnole à la régularité classique, dont les Italiens, fidèles à Aristote et à Horace, ne s'étaient jamais éloignés. Pour l'accomplissement de cette tâche, l'heureux auteur de *Silvie* avait la partie belle : car il ne trouvait pas devant lui d'adversaires décidés à combattre au nom de principes opposés et d'une école rivale. C'était par ignorance ou par inertie, mais non par système, que les écrivains dramatiques confondaient tous les genres et se dispensaient complètement d'observer les règles dites classiques. Très rares étaient ceux qui, comme Jean de Schelandre, auteur d'une tragédie de *Tyr et Sidon*, jouée d'abord en 1608 et une seconde fois en 1628, avaient la prétention d'obéir à des opinions longuement mûries, quand ils violaient les unités. Très rares aussi étaient dans le public ceux qui se plaisaient ou songeaient même à raisonner sur ces questions, comme cet avocat parisien, nommé Ogier, qui, dans un factum imprimé en tête de l'ouvrage de son ami, justifiait le mélange du comique et du tragique, la suppression du monologue et du messager, le dédain des unités, la nécessité d'une action toujours vive et animée. La vérité est que chacun trouvait son intérêt dans la confusion des genres et l'absence de règles sévères. Le poète travaillait rapidement et gagnait ainsi un meilleur gain ; le public demandait surtout qu'on charmât « ses yeux par la diver» sité et le changement de la scène [1] ; » enfin les comédiens s'irritaient d'une innovation qui devait rui-

---

[1] Du Ryer, préface de *Lysandre et Caliste*.

ner leur ancien répertoire et leur imposer de bien lourdes charges (1). D'où vint donc la tentative de réforme? De certains grands seigneurs, gens difficiles et lettrés, qui, indignés de ce triste état du théâtre, entreprirent de présider aux changements nécessaires. Dix ans au moins avant que Richelieu se fût constitué le maître de la scène et, aidé de Chapelain et de d'Aubignac, eût déclaré les prétendues règles d'Aristote lois invariables, on parla de revenir aux vrais modèles. Dès 1622, le cardinal de la Valette et le comte de Carmail, spirituel et aimable gentilhomme qui se piquait de littérature et écrivit une assez plaisante comédie, persuadaient à Mairet « de composer une pastorale avec toutes les » rigueurs que les Italiens ont accoutumé de pratiquer » en cet agréable genre d'écrire, auquel il faut avouer » que trois ou quatre des leurs ont divinement bien » réussi. Le désir qu'*il* eut de leur plaire à tous deux » le fit étudier avec soin sur les ouvrages de ces » grands hommes, où, après une exacte recherche, à la » fin il trouva qu'ils n'avaient eu de plus grand secret » que de prendre leurs mesures sur celles des anciens » Grecs et Latins, dont ils ont observé les règles plus » religieusement que nous n'avons pas fait jusques » ici (2) » C'est pourquoi Mairet adressa au comte de Carmail un discours sur la poésie, placé dans l'édition de la *Silvanire* après l'épître dédicatoire et l'argument de la pièce. « Comme je suis trop jeune, écrivait-il, et » trop ignorant pour enseigner (aussi ne mets-je pas » cette préface pour instruire personne), mon intention

(1) *Segraisiana*, p. 214.

(2) Préface en forme de discours poétique à M le comte de Carmail.

» en ceci n'est que de témoigner que, si je n'ai pu faire » un ouvrage accompli, au moins n'ai-je pas été négli- » gent à rechercher les moyens qui pouvaient aider à le » rendre tel, et que ma tragi-comédie n'est point une » pièce à l'aventure. »

En effet, malgré de fréquentes réminiscences de l'ouvrage latin écrit en 1611 sur la constitution de la tragédie par Daniel Heinsius, qui d'ailleurs, dédaignant les pièces en langue vulgaire, n'appliquait ses doctes critiques qu'aux tragédies latines, la préface de Mairet n'a nullement le ton dogmatique du lourd érudit qui traduit et commente Aristote. Elle ne présente pas non plus les affirmations audacieuses et les opinions tranchantes que plus tard le pédantisme de d'Aubignac n'épargne pas aux auteurs dramatiques et à Corneille lui-même. Mairet se borne à indiquer des réformes qu'il serait bon, selon lui, d'introduire dans la composition des pièces de théâtre. Il plaide pour les unités, mais avec beaucoup de circonspection; il réclame en leur faveur le libre consentement des écrivains plutôt que l'autorité. Cependant les adversaires futurs de Mairet lui devaient un jour objecter cette préface comme une œuvre de présomption et une preuve d'insupportable orgueil. « Votre succès vous enfla tellement, lui dit-on » dans l'*Avertissement au Besançonnois*, que vous avez » eu l'effronterie de prendre la chaire et de mettre un » Art poétique au-devant de votre *Silvanire* (1). »

Mairet ne se serait pas attiré ces injustes reproches, s'il avait eu la sagesse de ne pas se perdre avant d'arriver à son vrai sujet, qui est la constitution des ouvrages dramatiques, dans des généralités inutiles sur l'excel-

(1) Avertissement au Besançonnois Mairet.

lence de la poésie et le noble rôle du poète. Mais il semble avoir tenu à utiliser ses lectures et ses souvenirs classiques. Il emprunte à Horace sa définition fameuse :

> Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
> Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.

Il tire du discours pour Archias la nécessité de joindre à un heureux naturel l'étude et l'instruction, en déclarant pourtant la nature supérieure à l'étude ; car le poète qui a reçu en naissant son aptitude comme un don de la divinité doit s'élever par la force même de son génie. « Témoins les poésies de Messieurs de Racan et de » Saint-Amant, qui confessent eux-mêmes ingénûment » n'avoir jamais eu la moindre intelligence ni du grec » ni du latin. » S'il en est ainsi, les anciens avaient le droit d'appeler les poètes des êtres divins et sacrés, puisque leur talent vient directement de la munificence céleste.

Après cette trop solennelle exposition, Mairet établit qu'il y a trois sortes de poèmes : le dramatique, l'exégématique et le mixte. L'ouvrage dramatique, qu'on peut appeler aussi actif, ou imitatif, ou représentatif, est celui qui nous est développé par des personnages parlant sous nos yeux, sans que jamais le poète prenne lui-même la parole. Dans ce genre, il faut comprendre les tragédies, les comédies, certaines églogues et certains dialogues où l'auteur introduit des « personnes passion- » nées, sans qu'il y mêle du sien. » L'exégématique ou récitatif renferme, selon Mairet, les œuvres que nous appelons didactiques et qui sont faites pour enseigner « ou la physique comme Lucrèce, ou l'astrologie comme » Aratus, ou l'agriculture comme Virgile en ses *Géor-*

» *giques.* » Le mixte, enfin, est le genre dans lequel le poète parle lui-même et fait parler tantôt des Dieux et tantôt des hommes; on le nomme aussi épique ou héroïque. Par un inconcevable oubli, Mairet omet de mentionner la poésie lyrique ou personnelle avec ses nombreuses subdivisions, l'hymne religieux ou guerrier, l'ode, la chanson, la satire, l'élégie, et la longue kyrielle des genres secondaires, madrigaux, sonnets, ballades, épigrammes, rondeaux.

Mairet, laissant de côté les autres poèmes, qu'il a voulu seulement indiquer, arrive à l'examen du genre dramatique, qu'on divise ordinairement en tragédie et en comédie, mais dans lequel il faut ajouter, comme se pratiquant peut-être le plus depuis Hardy, la tragi-comédie. Après avoir donné les étymologies acceptées depuis Aristote, τράγος, bouc, et κώμη, village, Mairet définit, Heinsius en main, la tragédie : « la représenta-» tion d'une aventure héroïque dans la misère, *adversæ* » *fortunæ in adversis comprehensio;* » et la comédie, « une représentation d'une fortune privée sans aucun » danger de la vie, *civilis privatæque fortunæ sine peri-» culo vitæ comprehensio.* » La tragi-comédie n'est qu'une composition de l'une et de l'autre « La tra-» gédie, dit Mairet, est comme le miroir de la fragilité » des choses humaines, d'autant que ces mêmes rois et » ces mêmes princes, qu'on y voit au commencement » si glorieux et si triomphants, servent à la fin de pi-» toyables preuves des insolences de la fortune. » Si telle est vraiment la tragédie, son sujet, pour que la leçon soit plus imposante, doit appartenir à l'histoire ou à la légende consacrée par le temps et par la gloire des poètes qui l'ont chantée. Le début doit montrer la

magnificence des grands, et la fin nous les faire voir plongés dans le désespoir. Le ton doit être relevé et le style noble, puisqu'on décrit les passions et les actes des plus illustres personnages. La comédie, au contraire, nous figure la vie des personnes de médiocre condition. Son sujet doit être composé d'une manière toute feinte, sans qu'il cesse d'être vraisemblable. Il convient que le début ne soit pas d'une gaîté exagérée, que les ruses, les tromperies, les intrigues plaisantes soient réservées pour le milieu, et que la fin soit toujours joyeuse. Le style de la comédie doit répondre à la simplicité des personnages.

Après avoir indiqué la nature des sujets, Mairet expose la partie la plus intéressante et la plus controversée, c'est-à-dire, les règles de la composition. Il renvoie à Aristote pour tout ce qui concerne les divisions de la tragédie, et emprunte à Donat, qui a écrit un commentaire de Térence, les quatre divisions de la comédie : le prologue, la prothèse, qui explique une partie du sujet et ne raconte pas le reste afin de retenir l'attention des auditeurs, l'épithase ou nœud de la pièce, et la catastrophe, « qui change toute chose en joie et » donne l'éclaircissement de tous les accidents arrivés » sur la scène. » Enfin, Mairet arrive à la question délicate des unités. Il soutient avec Aristote que l'action doit être *une*, c'est-à-dire qu'il doit y avoir « une maî» tresse et principale action à laquelle toutes les autres » se rapportent comme les lignes de la circonférence au » centre (1). » Mairet ne s'arrête pas longtemps sur ce point; cette vérité est tellement claire que personne ne

(1) Voir la *Poétique* d'Aristote, chap. VIII.

s'y oppose. Il réserve ses forces pour démontrer les avantages des unités de lieu et de temps. Mairet nous semble les accepter beaucoup trop facilement, mais il a du moins le bon sens de ne pas nous les présenter comme les lois fondamentales de la Poétique d'Aristote, ainsi que le fera bientôt l'étrange superstition des d'Aubignac et des Scudéry. C'est au nom de la vraisemblance, de la commodité des auditeurs, de la tradition religieusement observée chez les Grecs, les Latins et les Italiens, que Mairet se fait l'avocat des unités: « Pour » moi, je porte ce respect aux anciens de ne me départir » jamais ni de leur opinion ni de leurs coutumes, si » je n'y suis obligé par une pertinente raison. Il est » croyable, avec toute sorte d'apparence, qu'ils ont éta- » bli cette règle en faveur de l'imagination de l'audi- » teur, qui goûte incomparablement plus de plaisir à la » représentation d'un sujet disposé de telle sorte que » d'un autre qui ne l'est pas ; d'autant que, sans aucune » peine ou distraction, il voit ici les choses comme si » véritablement elles arrivaient devant lui, et que par là » pour la longueur du temps, qui sera quelquefois de » dix ou douze années, il faut de nécessité que l'imagi- » nation soit divertie du plaisir de ce spectacle qu'elle » considérait comme présent, et qu'elle travaille à com- » prendre comme quoi le même acteur, qui naguère » parlait à Rome à la dernière scène du premier acte, à » la première scène du second se trouve dans la ville » d'Athènes ou dans le grand Caire, si vous voulez. Il » est impossible que l'imagination ne se réfroidisse, et » qu'une si soudaine mutation de scène ne la sur- » prenne, s'il faut qu'elle coure toujours après son » objet de province en province et que presque en un

» moment elle passe les monts et traverse les mers » après lui. » D'ailleurs Mairet ne se refuse pas à reconnaître la difficulté de ces règles, dont l'observation déplaît pour ce seul motif à la plupart des écrivains et des comédiens. « Mais qu'importe, ajoute-t-il, du temps » et de la peine? Il est question ici du mieux et non pas » du plus ou du moins. Au lieu de dix et douze poèmes » déréglés que nous ferions, contentons-nous d'en con- » duire un seul à la perfection, et nous ressouvenons » que le Tasse, le Guarini et le Guidobaldi se sont plus » acquis de gloire, quoique chacun d'eux n'ait mis au » jour qu'une pastorale, que tel qui parmi nous a com- » posé plus de deux cents poèmes. »

Ce n'est pas que Mairet veuille condamner beaucoup de belles pièces qu'il estime et même admire, quoique les règles des unités n'y soient pas observées. Il n'a pas l'intention d'imposer ce système comme le seul bon et le seul acceptable désormais sur la scène française. C'est là, pour ainsi dire, un idéal qu'il propose aux écrivains plus soucieux de célébrité que d'argent, et un modèle qui, s'il ne doit pas être exactement et rigoureusement suivi, doit du moins dans sa pensée avoir l'excellent résultat de détourner les auteurs dramatiques de la licence extrême et de l'extravagance sans limites. Il souhaitait à notre théâtre plus de régularité, mais nullement des prescriptions tracassières et des règlements tyranniques. Il nous semble qu'au fond Mairet était d'avis que l'unité d'impression doit présider à l'exécution de toute œuvre d'art, mais que, si le poète doit diriger vers ce but ses moyens, il faut, à condition qu'il soit sensé, qu'il reste maître du choix. Il désire, en somme, que l'auteur dramatique, si son sujet est rebelle

à la complète observation de la formule dite classique, puisse se mouvoir dans le temps et dans l'espace, sans folle exagération, avec une prudente et sage liberté. « Nous avons cette obligation à M. Mairet, dit Sarrasin, » qu'il a été le premier qui a pris soin de disposer l'ac- » tion, qui a ouvert le chemin aux ouvrages réguliers » par la *Silvanire* (1). » Dans ces termes, l'éloge nous paraît juste; mais il faut se garder de faire remonter jusqu'à Mairet la rigueur outrée du système qui va bientôt sortir du cerveau des écrivains soumis à la capricieuse volonté de Richelieu. Ce n'est pas Mairet qui le premier a considéré comme une hérésie la violation de la règle des vingt-quatre heures, et de cette autre prescription, plus gênante encore, qui, comme on l'a dit, repose moins sur l'unité que sur la nullité de lieu.

Mairet voulait donc simplement, en composant sa troisième pièce, réagir au nom de la saine raison et de la décence contre les perpétuels écarts d'une licence inouïe. Aussi avec quel soin s'efforce-t-il, dans la seconde partie de sa préface, d'indiquer la méthode qu'il a suivie et de prouver la parfaite régularité de son poème. Il en fait la « dissection » minutieuse; il n'oublie ni le prologue, ni la prothèse, ni l'épithase, ni la catastrophe. C'est à ce point de vue qu'il convient d'examiner la *Silvanire :* car, de l'aveu même de Mairet, la forme seule lui appartient, le fond est tiré de l'*Astrée* (2). C'est la faute de d'Urfé, si Aglante, le héros de la pastorale,

(1) Sarrasin, œuvres, t. III, page 77.

(2) — « Ce sujet est traité plus amplement dans la troisième partie de l'*Astrée,* où M. d'Urfé en forme une histoire continuée. Le même auteur en a fait encore une pastorale en vers non rimés, à la façon des Italiens. C'est là qu'on peut renvoyer la curiosité du lecteur. »

est un amant sentimental, mélancolique et pleureur, qui intéresse peu; mais, en revanche, c'est à lui qu'il faut rapporter l'originalité piquante dont est empreint le caractère d'Hylas, berger volage et railleur, ennemi par système du mariage et de la constance. C'est d'Urfé qu'il faut louer de la grâce et de la délicatesse de Silvanire, qui, connaissant la pauvreté de son amant et l'avarice de son père, trouve dans la piété filiale la force de paraître insensible afin de ne pas donner des espérances vaines à son berger. Enfin, si l'on était tenté de blâmer Mairet d'avoir usé des enchantements et des moyens magiques et mêlé sans scrupule les Vestales et les Druides, Hésus et l'Amour, Diane et le Gui de l'an neuf, il faudrait se rappeler que ces invraisemblances étaient consacrées par la vogue de l'*Astrée*.

La pièce de Mairet est une tragi-comédie, comme il a grand soin de l'établir lui-même : « Le mélange est fait » de parties tragiques et comiques, en telle façon que » les unes et les autres, faisant ensemble un bon accord, » ont enfin une joyeuse catastrophe, à la différence du » mélange qu'Aristote introduit dans la tragédie, d'une » telle duplicité que les bons y rencontrent toujours » une bonne fin, et les méchants une méchante [1]. » Puisque l'élément comique domine, la pièce est divisée, suivant l'ordre que les meilleurs grammairiens observent en la division des œuvres de Térence, en quatre parties. Il y a d'abord un prologue, qui contient les intentions morales de l'auteur et une partie de l'argument. Comme la *Silvanire* doit paraître pour la première fois, non pas à l'hôtel de Bourgogne, mais chez

[1] Préface, page 17.

le duc de Montmorency, elle doit être digne de la belle et chaste duchesse, à qui elle est dédiée. L'*Amour honnête* est le personnage du prologue, dans lequel Mairet, avec une délicatesse inconnue avant lui, rassure les spectateurs sur la tendance morale de sa tragi-comédie. L'Amour déclare qu'il est le Dieu des passions fidèles et légitimes,

> l'esprit d'origine céleste
> Qui fit choir en victime aux Parques sans pitié
> Ce miracle d'Hymen, l'incomparable Alceste,
> Pour le prix du salut de sa chère moitié.

Si le monde a trop souvent eu le honteux spectacle d'amours sacriléges, c'est un faux génie d'origine terrestre qui a soufflé ses feux impurs dans l'âme de Phèdre ou de Biblis. Mais ce fatal démon n'oserait se montrer dans les lieux où règne l'amour honnête, ni à Chantilly, où il trouve un temple dans le sein de la duchesse, ni chez les bergers du Forest, qui sont ses serviteurs.

Après cette poétique entrée en matière, la pièce commence par un dialogue entre Aglante, l'amant dévoué, et Hylas, le berger inconstant et moqueur. Dès les premiers mots, nous savons que le jour vient de se lever à peine; c'est là un point important; car Mairet tient à démontrer que l'action de la *Silvanire* se passe « entre deux » soleils, de sorte que, commençant par un matin, elle » finit par un autre. » Aglante raconte à son ami qu'il adore Silvanire, mais qu'il n'obtient que froideur et dédains :

> « Elle a comme l'Aurore un teint frais et vermeil,
> Un port, un air, un œil, qui n'a rien de profane,
> Et bien plus de rigueur qu'on en donne à Diane. »

Hylas cherche à détourner Aglante de ce fol amour;

il oppose aux confidences enflammées ses plaidoyers en faveur du changement et de l'infidélité, au nom de Silvanire toujours présent sur les lèvres et dans le cœur d'Aglante, la liste de ses maîtresses, blondes et brunes, bonnes et mauvaises, sottes et rusées :

La constance est un songe, et ce genre d'amants
Ne doit être reçu que dedans les romans :
Pour moi, suivant la loi de la nature même,
Je ne saurais aimer qu'une beauté qui m'aime.

AGLANTE.

Ton sentiment si libre et si bien exprimé
Montre assez clairement que tu n'as pas aimé.

HYLAS.

J'ai plus aimé moi seul que n'aiment tous ensemble
Les bergers du Lignon.

AGLANTE.

C'est pourtant, ce me semble,
Impossibilité d'aimer et d'être Hylas.

HYLAS.

Perds cette opinion, Aglante, si tu l'as ;
Chriséide, Alexis, Floriante, Madonte,
Et tant d'autres qu'enfin je n'en sais pas le compte,
Montrent bien qu'en tout cas j'ai mieux aimé que toi

AGLANTE.

Si tu dis plus souvent, non pas mieux, je le croi.

HYLAS.

Si chez les combattants ceux-là font mieux la guerre,
Qui, se peinant le moins, en couchent plus par terre,
Ceux-là font mieux l'amour, qui, moins se travaillants,
Sont toujours couronnés comme les plus vaillants.
Aglante aime à l'antique, Hylas aime à la mode,
Et sa façon d'aimer n'est jamais incommode (1).

(1) Acte Ier, scène 1re.

Comme ils s'entretiennent ainsi, le père et la mère de Silvanire, Ménandre et Lérice, arrivent en causant de leurs projets pour l'avenir de la jeune fille. Aglante et Hylas se cachent dans le creux d'un rocher pour les entendre à leur aise. Il faut remarquer que Mairet ne compte plus les scènes selon les changements de lieu, dont il s'abstient avec soin, mais selon le départ ou l'arrivée d'un personnage. Ménandre, vieillard cupide et dur, signifie sa volonté de marier Silvanire au berger Théante, qui n'est sans doute ni jeune ni beau, mais qui possède une grande fortune. Aglante désespéré conjure Hylas de parler pour lui à Silvanire. La bergère refuse d'abord d'entendre les deux amis; elle se déclare vouée à Diane et ennemie de l'amour. Hylas, qui n'a pas la coutume de se tenir si vite pour battu, fait à Silvanire la déclaration de la passion d'Aglante. Elle reste en apparence insensible et répond, comme si elle avait lu Epicure et Lucrèce, qu'elle veut demeurer étrangère aux troubles de l'âme,

> Non qu'un bon naturel ne soit touché d'ennui
> Au simple et seul récit de la douleur d'autrui,
> N'étant point de misère, ou véritable, ou feinte,
> Qui n'en puisse exiger le tribut de la plainte;
> Mais, sans être inhumaine à mon cœur innocent,
> Puis-je guérir le mal que tu dis qu'il ressent ? (1). »

Hylas, irrité de cette froide sagesse, lui prédit, dans des vers évidemment inspirés d'un célèbre passage de Ronsard, qu'elle se repentira de ses mépris :

> Quand l'âge effacera tous ces traits délicats
> Et ternira ce teint dont l'œil fait tant de cas,

(1) Acte Ier, scène 6e.

Alors dans ton miroir, ou dans quelque fontaine,
Voyant de tes beautés la ruine certaine,
Tu casseras la glace, ou tu troubleras l'eau,
Et maudiras le peintre à cause du tableau (1).

Ce premier acte, comme tous les autres, est terminé par des stances que récite un chœur de bergers; Mairet, qui veut faire une pièce complétement conforme à la formule classique, ressuscite la partie lyrique si chère à l'école de Jodelle et de Garnier; malheureusement, il ne sait pas mieux que nos premiers tragiques donner au chœur un rôle actif dans le drame. Chez lui comme autrefois chez eux, il n'y a là qu'un intermède parfois harmonieux et agréable, mais toujours contraire au rapide développement de l'intrigue.

Le second acte commence par une longue plainte de Silvanire, qui gémit sur la cruauté de ses parents et dépeint dans des vers dignes d'être retenus la contrainte qu'elle s'est imposée :

« Ah! si, comme le front, ce cœur était visible,
Ce cœur qu'injustement tu nommes insensible,
Voyant en mes froideurs et mes soupirs ardents
Les glaces au dehors et les feux au dedans,
Tu saurais qu'il n'est point de torture si grande
Que l'amour d'une fille à qui l'honneur commande.
Alors, Aglante, alors tes yeux seraient témoins
Que pour taire sa peine on ne la sent pas moins (2).

Elle s'endort de lassitude et d'ennui. Le berger Tirinte qui l'aime depuis longtemps, la surprend pendant son sommeil; il se plaît à décrire ses charmes en homme qui connaît les strophes consacrées par Marini aux beautés corporelles de la reine Marie de Médicis. Le

(1) Acte 1er, scène 6e.
(2) Acte II, scène 2e.

galant Italien célèbre des yeux où l'on peut voir écrit au burin : *Ici est le soleil* (1). Tirinte, qui n'est pas moins précieux, appelle les yeux de Silvanire

Deux soleils si brûlants et si clairs
Que leurs moindres rayons sont de puissants éclairs.

Marini vante les *Sillons de neige*, les *Vallées de lis*, les *Sentiers de lait*, les *Prairies de neige pourpre et de pourpre blanche;* Tirinte semble prendre à tâche de commenter ces indiscrètes et lascives métaphores :

« La neige qui descend sur la campagne nue,
Et la rose au plus beau de sa jeune saison
De son teint frais et blanc font la comparaison.
Pour l'esprit d'un amant sa bouche à demi-close
Est un vivant cercueil de corail et de rose (2)..... »

Silvanire se réveille et reçoit la confession de Tirinte; elle lui jure alors qu'elle ne l'aimera jamais et, pour le consoler, lui apprend qu'il est aimé d'une autre bergère, nommée Fossinde. On voit qu'à l'action principale s'ajoute dès le second acte un épisode, que forment les personnages de Tirinte et de Fossinde. Mairet convient que sa pièce est de sujet non simple, mais composé, comme presque toutes celles de Térence (3).

Au troisième acte, Aglante et Hylas tentent encore une fois, en vain, de toucher Silvanire; le vieux Ménandre déclare à sa fille qu'il lui imposera le mari de son choix. Tirinte reçoit de son ami Alciron un miroir magique, par le moyen duquel il doit être assuré de posséder Silvanire. Il présente, en effet, la glace enchantée à la bergère qui, dès qu'elle s'est regardée, éprouve un

(1) Voir Lenient, leçon déjà citée.
(2) Acte II, scène 2e.
(3) Argument de la *Silvanire*.

malaise étrange. Ces trois premiers actes forment la prothèse qui, selon Donat, « est la partie de la fable » dans laquelle la moitié de l'argument s'explique et » l'autre ne se dit pas, afin de retenir l'attention des » auditeurs. »

Le quatrième acte va constituer l'*épithase*, « qui est la » partie la plus turbulente, où l'on voit paraître toutes » ces difficultés et toutes ces intrigues qui se démêlent » à la fin. C'est à proprement parler le nœud de la » pièce. » Aglante, Hylas et Tirinte apprennent tous ensemble la soudaine maladie de Silvanire, qui vient soutenue par ses parents. Avant de rendre le dernier soupir, elle fait à son berger l'aveu de la passion qu'elle a réprimée par devoir; maintenant qu'elle n'est déjà plus qu'une ombre, elle peut avec liberté ouvrir son âme :

> Hélas ! Je n'en puis plus, Aglante, approche-toi
> Et prends ma froide main pour gage de ma foi;
> Ce doux penser au moins consolera mon âme
> Que tu vis mon époux et que je meurs ta femme (1).

Après avoir prononcé ces émouvantes paroles, elle tombe inanimée. Sa famille et tous les bergers en deuil se préparent à célébrer ses funérailles.

Le dernier acte comprend la catastrophe « qui change » toute chose en joie et donne l'éclaircissement de tous » les accidents qui se sont passés sur la scène. » Le perfide Tirinte, sachant que la bergère n'est qu'endormie, l'arrache de son tombeau et s'apprête à l'enlever. Mais aux cris de Silvanire, Hylas, Aglante, les bergers accourent. Tirinte est arrêté et attaché, en attendant qu'il

(1) Acte IV, scène 5e.

soit jugé selon les lois du pays. Ménandre, heureux de retrouver sa fille, persiste néanmoins dans son refus de la donner à Aglante, jusqu'au moment où le grand druide Adamas rend un arrêt en faveur des deux amants. Quant à Tirinte, il est condamné suivant la la loi à être précipité du haut d'un rocher; mais Fossinde lui sauve la vie en vertu d'une autre loi et devient sa femme. Un long chœur célèbre l'heureuse issue de la pièce.

La *Silvanire* fut accueillie par les applaudissements unanimes de la cour et de la ville. Le Bisontin François de Lisola et l'Italien J.-B. Rosa mêlèrent leur voix à ce concert d'éloges. Ils vantaient surtout la moralité et la régularité de l'œuvre nouvelle du

> Jeune cygne étranger qui des rives du Doubs
> Vint charmer de son chant les peuples de la Seine (1).

Mairet avait heureusement atteint le but qu'il s'était proposé : la *Silvanire* fut un modèle accepté et suivi par la plupart des auteurs dramatiques contemporains. Cependant, à ne considérer que la composition, les fautes sont nombreuses dans cette pièce. Mairet est trop souvent dupe des grands mots qu'il emploie, prothèse, épithase, catastrophe, comme s'il suffisait de donner aux différentes parties d'une tragi-comédie ces noms consacrés pour éviter les défauts blâmés par les critiques anciens. En vain, par exemple, il cherche à démontrer que l'épisode des amours de Tirinte et de Fossinde ne nuit pas à l'unité d'action; il suffit d'une lecture même rapide pour reconnaître que cette diversion est non-seulement inutile, mais encore contraire à l'unité de la

(1) Voir les hommages à Mairet en tête de l'édition de 1631.

fable « dont les liaisons, comme dit Aristote, se rom-
» pent et dont la continuité n'existe plus (1). » Le développement exagéré et les longueurs du dernier acte violent le précepte d'Horace : « *Semper ad eventum festi-*
» *tina* (2). » En empruntant à l'antiquité le chœur, selon l'habitude du seizième siècle, Mairet ne semble pas avoir compris la valeur de cet élément, qu'il supprimera, d'ailleurs, à l'avenir. Le chœur qui, dans le théâtre grec, recueille les confidences des héros, s'associe à leurs douleurs, à leurs joies, à leurs pressentiments et traduit selon les formes consacrées l'impression qu'il éprouve, « doit être, dit Aristote, partie du tout,
» appartenir vraiment au drame et non pas chanter des
» morceaux qui lui sont étrangers (3). » Mairet tombe dans la faute qu'Aristote condamne; ses chœurs de bergers interrompent malheureusement l'action et ne terminent pas même les actes par un chant assorti au caractère des scènes qui les remplissent. Enfin, la manière pénible d'observer les unités de temps et de lieu, les laborieux efforts que coûte évidemment au novateur le système rigoureux qu'il s'est donné la mission d'inaugurer, prouveraient non pas la nécessité, mais la tyrannie d'une règle aussi difficile. Que d'invraisemblances Mairet est obligé de se permettre pour enfermer son action dans les limites étroites des vingt-quatre heures. L'unité de lieu n'a été obtenue que par un décor fort compliqué. Il y a loin de cette campagne, ornée d'arbres et de rochers, traversée par une rivière que les acteurs passent dans une barque, et attristée par la

(1) *Poétique* d'Aristote, chap. IV.
(2) *Ad Pisones*, 148.
(3) *Poétique* d'Aristote, chap. XVIII.

construction soudaine d'un tombeau, au lieu vague, indéterminé, avant-cour, vestibule ou portique, adopté plus tard par Corneille, subissant le joug de d'Aubignac [1]. Malgré toutes ces fautes commises par Mairet à son insu contre les lois dont il veut prouver l'excellence, la *Silvanire* est une œuvre régulière, et ses conséquences furent considérables. Sans doute, ce premier essai était incomplet; mais il faut en faveur des résultats pardonner à l'inexpérience et aux hésitations du poète.

D'ailleurs, la *Silvanire* vaut la peine d'être lue, non-seulement à cause des circonstances qui accompagnèrent son apparition et des discussions intéressantes qu'une telle pièce soulève, mais encore parce que le style nous semble y présenter un important progrès. Certes, malgré son heureux instinct, Mairet subit encore trop souvent les nombreuses influences qui tendent de toutes parts à dépraver son goût, et retombe dans les raffinements de l'école précieuse. Mais, si nous exceptons un seul passage, nous ne trouvons plus ces trivialités si fréquentes dans la *Chriséide* et dans la *Silvie*. Il y a une continuelle tendance vers le noble et le régulier. On sent que l'écrivain s'éloigne de Théophile pour se rapprocher de Malherbe et de Racan. Le dialogue est plus vif et plus naturel. Dans la *Silvanire*, comme déjà dans la *Silvie*, nous rencontrons de curieuses analogies avec la manière de Corneille; l'héroïne, s'entretenant avec elle-même de ses sentiments, exprime en quelques vers bien frappés de fortes pensées, dignes d'une Emilie ou d'une Pauline :

---

[1] Corneille, *Troisième discours sur le théâtre.*

« Justes Dieux, qui savez avec quelle contrainte
Mon cœur s'ouvre à ma bouche, et ma bouche à ma plainte,
S'il est vrai, comme on dit, qu'avecque la clarté
Vous donniez à notre âme encor la liberté,
D'où vient que tous les jours l'injustice des hommes,
Foulant impunément la faiblesse où nous sommes,
Nous ravit ce trésor que nous tenons de vous
Et que votre largesse a fait commun à tous?
Mais ce qui plus nous touche est que ces mêmes pères,
Qui devraient établir nos fortunes prospères,
Ont usurpé sur nous un tyrannique droit,
Tel qu'aujourd'hui le mien l'exerce à mon endroit (1). »

A côté de ces vers, dont le ton ferme annonce que la tragédie n'est pas loin de rencontrer sa vraie langue, on pourrait citer plus d'un passage d'une claire et gracieuse élégance, qui fait songer aux bergeries de Racan. Est-il dans les pastorales de cette époque rien de plus doucement mélancolique et de plus frais que l'apostrophe adressée au printemps par Tirinte, amoureux de Silvanire?

« Cher ami des amours, jeunesse de l'année,
Printemps qui nous produis la plus belle journée
Qui jamais ait monté dessus notre horizon,
Beau printemps, que mon mal n'a-t-il sa guérison,
Afin de prendre part, comme font toutes choses,
Aux plaisirs attachés à la saison des roses (2)? »

Le talent lyrique de Mairet, qui plus tard le consolera des échecs éprouvés au théâtre, éclate déjà à plusieurs reprises dans les chœurs de la *Silvanire*. Il nous suffira de citer ici quelques stances d'une grâce piquante, harmonieux écho des odes célèbres dans lesquelles Horace a si souvent exprimé son aimable philosophie :

(1) Acte II, scène 1re.
(2) Acte II, scène 2e.

« Pourquoi, d'un beau désir à la gloire porté,
N'usons-nous sagement de ce peu de clarté
Qui du soir au matin nous peut être ravie ?
Nos plus beaux jours s'en vont pour ne revenir pas,
Mille et mille chemins conduisent au trépas
Et pas un toutefois ne ramène à la vie.

Quiconque des mortels se voudrait affranchir
Du pouvoir de la mort, qu'on ne saurait fléchir,
Ferait une entreprise et ridicule et vaine ;
Ni prières ni vœux ne la peuvent gagner,
Et jamais sa rigueur ne voulut épargner
La vaillance d'Achille ou la beauté d'Hélène.

Les arbres tous les ans sous l'effort des hyvers
Laissent tomber leur vie en leurs feuillages verts;
L'Océan chaque soir voit mourir la lumière;
D'un ordre toutefois jamais ne variant
Le soleil a toujours son nouvel Orient
Et le cèdre toujours sa jeunesse première (1). »

L'imitation de la *Silvanire* et du drame pastoral, tel que nous venons de le voir dans Mairet, ne se fit pas attendre. L'*Amaranthe*, de Gombauld, qui fut jouée avec succès la même année, non-seulement nous présente l'exacte observation des règles proposées par Mairet, mais encore reproduit le plan, les divisions et presque le sujet de la *Silvanire*. Amaranthe, comme l'héroïne de Mairet, aime un pasteur pauvre et orphelin, qui ne peut être l'objet de son choix; ne pouvant pas l'épouser, elle veut rester vierge et se consacrer à Diane. Comme Silvanire, elle s'efforce de cacher au jeune homme l'amour qu'elle éprouve elle-même et de lui ravir une vaine espérance :

(1) Acte IV, scène dernière.

« Es-tu de ces amants qui me portent envie,
Qui veulent, malgré moi, que je sois asservie ?
Et viens-tu de si loin combler mal à propos
Le nombre des bergers qui troublent mon repos (1) ? »

Les autres personnages ne ressemblent pas moins aux héros de Mairet; nous retrouvons l'amant mélancolique et pleureur, le confident dévoué, le père orgueilleux, la rivale dévorée de jalousie, les chœurs qui terminent chacun des cinq actes. Mais l'imitateur n'a pas l'instinct dramatique du modèle; il a tous ses défauts sans en avoir les qualités. La pièce est obscure, froide, péniblement construite; on chemine avec peine à travers les scènes confuses, où quelques vers francs et bien venus sont noyés dans les fadeurs et les bizarreries précieuses. Dès le début, on reconnaît le favori des ruelles, le poète apprécié à l'Hôtel de Rambouillet. Gombauld jouissait alors d'une brillante renommée mondaine. Après avoir été longtemps le confident de la reine-mère, il était admis et vanté pour son esprit raffiné, pour sa haute taille et sa noble figure, pour l'élégance cérémonieuse de ses manières, dans ce *temple de l'honneur* où l'on adorait l'incomparable Arthénice. La marquise l'appelait le *beau ténébreux*, parce que sa personne et ses écrits avaient toujours je ne sais quel air de rêverie. On disait, en parlant de son roman d'Endymion : « C'est un beau songe. » On trouvait que l'auteur y entendait cent mystères incompréhensibles pour les profanes. Les uns voulaient y voir une image de la cour et soutenaient que la lune y représentait Marie de Médicis elle-même; les autres admiraient sans comprendre ou

(1) L'*Amaranthe* de Gombauld, pastorale; à Paris, 1631. — Acte II, scène 3e.

prenaient le parti de railler, comme ce personnage de comédie qui, se prétendant aimé des Déesses les plus fières, exceptait la lune et s'écriait :

Elle loge un peu trop haut
Et puis je la laisse à Gombauld (1).

Ce bel esprit savamment obscur, ce galant et prétentieux écrivain sut avec adresse transporter à la scène le style de ses romans et de ses poèmes; il fit parler sa langue, délices des ruelles et des cercles littéraires, à la tragi-comédie pastorale, telle que l'avait conçue Mairet. De là vint le succès de l'*Amaranthe*, ouvrage marqué au coin de la plus complète afféterie. On se récria sur vingt passages d'une inconcevable recherche. On trouvait exquis ces vers que l'héroïne adresse à son amant :

J'ai la main toute en feu, tu me l'as tant baisée
Que tes ardents baisers me l'ont toute embrasée.

Les dames et les gens d'esprit savaient par cœur cette apostrophe du berger Alexis à la ceinture d'Amaranthe.:

« O superbe ornement, qui luis sur ses côtés
Et dans si peu d'espace enclos tant de beautés,
Qu'heureux seront les bras, qui, comblés de sa grâce,
Auront bientôt l'honneur de se mettre en ta place!
Cercle de mon soleil, tous les cercles des cieux,
S'ils te sont comparés, n'ont rien de précieux. »

Pour dire qu'Amaranthe est pâle, ce même berger s'exprime ainsi :

« Son beau teint a perdu ses roses dans ces bois,
Il n'a plus que les lys. »

(1) TALLEMANT.

Il ne veut pas se tuer, mais il offre à sa maîtresse un sacrifice

Dont il sera lui-même et l'offrande et l'autel.

S'il entend prononcer le nom d'Amaranthe, il s'écrie :

« O Dieux ! quand je suis mort, ce nom me ressuscite ! »

C'est à cette affectation si fort en faveur à l'hôtel de Rambouillet, à ces tons fades et langoureux, que Gombauld dut la vogue de sa pastorale. Plus tard, on vit bien qu'il n'y avait pas en lui l'étoffe d'un poète dramatique. Il fit représenter une tragi-comédie, *Aconce et Cydippe*, avec un si mauvais succès qu'il ne voulut pas la livrer à l'impression. Vingt ans après l'*Amaranthe*, il eut la singulière idée d'écrire encore une fois pour la scène, que Corneille illustrait. Le public accueillit sa tragédie des *Danaïdes* avec un respect qui s'adressait non pas à l'œuvre elle-même, déclamation prodigieusement froide et languissante, mais au poète, vieillard honoré pour la noblesse du caractère et les services rendus aux lettres. On ne pouvait surtout oublier la part importante qu'il avait prise à la fondation de l'Académie française. Les vertus de l'auteur sauvèrent la pièce d'une chute retentissante.

Après la *Silvanire* et l'*Amaranthe*, la vogue du drame bucolique sembla se ralentir. Néanmoins, on rencontre fréquemment des traces de pastorale dans les premières pièces de Rotrou, qui débutait au théâtre en 1628 et y obtenait bientôt la faveur du public sous les auspices de Mairet. Les critiques qui se sont occupés de Rotrou ont insisté longuement sur ses rapports avec Corneille ; ils l'ont loué d'avoir accueilli volontiers le poète qui

allait être d'abord son égal et plus tard son maître. Pourquoi n'ont-ils pas adressé un éloge semblable à Mairet? L'auteur de *Silvie* a fait pour Rotrou ce que Rotrou devait faire un jour pour Corneille. Le jeune pensionnaire du comte de Soissons venait de donner à la scène l'*Hypocondriaque* ou le *Mort amoureux*. Quoique dans cette pièce toutes les lois de la vraisemblance et du goût fussent violées, on y remarqua les éclairs d'un style naturel et franc, une verve originale et enfin le talent dramatique encore en son enfance. Mairet, qui par le comte de Fiesque et Monsieur de Belin exerçait sur les comédiens une influence prépondérante, leur présenta Rotrou et lui fit ouvrir à la fois l'hôtel de Bourgogne et le théâtre du Marais. C'était alors le moment où les assemblées littéraires se multipliaient partout; les auteurs dramatiques se réunissaient souvent chez Mairet et y apportaient le fruit de leurs travaux. Chacun lisait la tragi-comédie qu'il destinait à la scène et consultait ses amis. Mairet introduisit dans ce petit cercle de poètes et de gentilshommes Rotrou, qui venait de composer la *Bague de l'oubli* et *Cléagenor et Doristhée*. La dédicace de la *Diane*, quatrième pièce de Rotrou, contient, parmi des flatteries adressées au comte de Fiesque, un vif mouvement de reconnaissance envers Mairet : « Vous » savez, écrit-il, par quels et combien d'esprits ma pièce » a été considérée *chez ce grand homme, à qui vous avez* » *justement donné tant de louanges et voué tant d'amitié.* » Il vous souvient de l'approbation qu'elle y reçut, et » pas un de ces divins esprits, qui la voulurent entendre » jusqu'à trois fois, n'en fit un jugement contraire au » vôtre (1). »

(1) Dédicace de la *Diane* au comte de Fiesque.

En dépit de ces suffrages, il faut avouer que l'art a dû peu de progrès aux premières œuvres de Rotrou. Le poète déclare lui-même « qu'il y a d'excellents écri» vains, mais non pas à l'âge de vingt ans (1). » Il prend évidemment Hardy pour modèle et lui emprunte ses intrigues laborieuses, le dédain des règles, et tout le fatras romanesque des enlèvements, des courses à travers le monde, des combats et des travestissements. Rotrou se plait à nous transporter dans des royaumes extraordinaires, chez des princes nés de son caprice, empereurs de Grèce, reines de Dalmatie ou de Guindaye, ducs de Terre-Neuve, rois de Colchos et d'Epire. Mais quand les personnages, au lieu d'être de simples particuliers, sont de hauts et de puissants seigneurs, les sujets sont toujours les mêmes. Des femmes, déguisées en hommes, se mettent à la poursuite de leurs séducteurs infidèles (2); des amants courent sur les traces de leurs maîtresses (3). Que de luttes et de duels sur les grands chemins! Que de substitutions et de supercheries! Que de rendez-vous, de sérénades, de scènes plus que galantes, de baisers donnés et reçus (4)! Quelquefois l'intrigue roule sur les enchantements et sur la magie : la *Bague de l'oubli*, par exemple, nous jette en pleine féerie. Alphonse, roi de Sicile, est dans l'intention d'unir sa sœur Léonor avec le roi de Naples; mais cette princesse est éprise de Léandre, officier de fortune, et consent à mettre au doigt de son frère un anneau

(1) Argument de l'*Hypocondriaque*.
(2) Voyez la *Pèlerine amoureuse*.
(3) Voyez *Cléagenor et Doristée*.
(4) Voyez : la *Diane*, acte V, scène 10e; *Cléagenor et Doristée* IV, 3e; la *Pèlerine amoureuse*, IV, 5e; la *Céliane*, V, 2e.

merveilleux. Alphonse, quand il porte le talisman, perd le sens et la mémoire ; il revient à lui lorsqu'il est soustrait à la puissance du charme. Dans l'*Innocente infidélité*, Félismond, roi d'Epire, après avoir aimé Hermante, l'abandonne et épouse Parthénie. Hermante, grâce à une bague magique, ramène à elle Félismond. Telle est la violence surnaturelle de l'enchantement que le roi ordonne à son confident d'aller précipiter Parthénie dans la mer.

Il n'y a pas dans le théâtre de Rotrou une seule tragi-comédie pastorale ; mais on y reconnaît assez souvent l'imitation de la *Silvie* et de l'*Amaranthe*. Les costumes des bergers servent de déguisements aux rois amoureux. Comme le *Thélame* de Mairet, le prince de Hongrie revêt les habits du village et prend en même temps la langue précieuse de Gombauld. Il s'écrie à la vue de sa maîtresse :

« Combien de doux appas de ses yeux sont partis !
As-tu le cœur de chair ? Les as-tu ressentis ?
Ou plutôt par les miens, sous la forme de flamme,
N'as-tu point vu sortir ni mon cœur ni mon âme ?
Que de petits amours volent dans ses cheveux
Et qu'en ce peu de temps ils m'ont ôté de vœux (1) ! »

Dans la *Diane*, nous rencontrons un vrai paysan qui ressemble fort au *Damon* de la *Silvie*. C'est un vieux berger qui gémit en termes naturels et touchants sur la perte de sa fille :

« Diane m'est ôtée, et, sans m'ôter la vie,
Impitoyables Dieux ! vous me l'avez ravie !
S'il fallait m'affliger, si mes prospérités
Déplaisaient seulement à vos divinités,

(1) *L'heureuse Constance*, scène Ire de l'acte 1er.

Tous mes biens sans défense attendaient vos tonnerres ;
Vous pouviez inonder et ravager mes terres (1). »

Un autre berger, venu à Paris pour suivre sa bergère, regrette l'heureux temps de son enfance,

« Quand il passait les jours sur les rives des eaux
A tresser les cordons de jonc et de roseaux,
Ou faire sans dessein au son de la musette
Danser Amaryllis, Celimène, ou Lisette (2). »

Enfin, il n'est pas une scène de Rotrou où l'influence indirecte de la pastorale ne se découvre, soit dans les dissertations amoureuses de personnages copiés sur les Hylas et sur les Céladon, soit dans les comparaisons convenues tirées des objets champêtres et sentant leur idylle. Les héros n'y ménagent pas les apostrophes aux oiseaux, aux fleurs, aux arbres, aux rivières, aux rochers. L'un prend les rossignols à témoin de sa douleur :

« Petits habitants des bois
Les charmes de vos belles voix
Augmentent le mal qui me blesse (3). »

Un second nous dit :

« Je cherche les déserts, j'y parle de mes peines,
J'entretiens de mes feux les bois et les fontaines (4). »

Un autre adresse à la campagne environnante ses regrets et ses souhaits :

« Beaux lieux où s'est passé ce mystère d'amour,
Que vos chantres ailés en parlent tout le jour!
Qu'Eole vous révère et que jamais haleine
Que celle des Zéphyrs ne souffle en cette plaine!
Qu'on laisse dans vos bois vos Dryades en paix
Et que le bucheron n'en approche jamais (5)! »

(1) *Diane*, acte II, scène 1re.
(2) *Diane*, acte II, scène 2e.
(3) *Céliane*, acte Ier, scène 2e.
(4) *L'heureuse Constance*, acte Ier, scène 3e.
(5) *Clorinde*, scène dernière.

En somme, Rotrou n'a pour guide que sa fantaisie; il se livre sans frein à une imagination trop féconde et mêle tous les genres comme tous les styles. Chaque pièce de sa jeunesse participe à la fois de la comédie, de la tragédie, de la pastorale. On y chercherait en vain la peinture soutenue d'un caractère. Les intrigues sont étrangement embrouillées et les mœurs peu chastes. La langue se sent de la précipitation d'un écrivain qui fit représenter cinq pièces en la même année : elle est tour à tour triviale, pompeuse, raffinée, si bien qu'on se perd dans ces continuels changements de ton. Néanmoins, parmi tant d'incohérences, on rencontre souvent des vers naturels et vifs, une soudaine élévation du style, des traits pénétrants soit de description, soit de sentiment, un personnage esquissé avec une originalité puissante, une scène entière d'une tragique beauté. Déjà on devine l'émule et le précurseur de Corneille. Rotrou, dès ses premières œuvres, excelle à traduire, dans un langage passionné, les plaintes, les désespoirs, les colères des amantes et des épouses trahies. « Que n'ai-je déjà » fait, s'écrie une reine délaissée,

« Que n'ai-je déjà fait, en l'ardeur qui m'enflamme,
A ce perfide roi vomir le sang et l'âme!
Ma main, ma propre main lui percera le flanc :
Je mangerai son cœur, et je boirai son sang !
Et lorsque du pays de ce lâche monarque
J'aurai fait un désert sans nom et sans remarque,
Quand on aura pavé tous les chemins de corps,
Qu'on nommera ces lieux la province des morts,
Mes bras seront lassés, ma douleur soulagée :
J'aurai puni le traître, et je serai vengée ! (1). »

Tels sont les cris d'une implacable malédiction. Ro-

(1) *L'heureuse Constance*, acte III, scène 2e.

trou ne sait pas moins bien exprimer la tristesse résignée de Parthénie, l'épouse qui aime et qui consent à mourir parce qu'elle n'est plus aimée. M. Saint-Marc Girardin a justement loué cette scène gracieuse où la femme abandonnée, toujours fidèle à l'époux qui la persécute, lui pardonne tout, même d'être infidèle :

« Un si puissant instinct me porte à le chérir
Que, si je lui déplais, il m'est doux de mourir.....
Ne délibérons pas : ma mort est équitable,
Et, si je lui déplais, je suis seule coupable.
Je quitterai le jour sans peine et sans ennui,
Et la mort me plaira, puisqu'elle vient de lui (1). »

Il est un autre sentiment que Rotrou traduit avec force : c'est l'amour paternel atteint dans son honneur. Un vieux gentilhomme surprend sa fille, aimée du roi, dans un rendez-vous. Il apostrophe les deux coupables avec une ironie hautaine :

« Sire, usez en ce lieu de la même licence
Que votre Majesté s'y donne en mon absence.
Je sais bien que l'amour est un enfant honteux
Qui fuit ceux de mon âge et rougit devant eux.
Des secrets de ce Dieu la vieillesse est bannie
Et déjà l'on me hait en cette compagnie.
. . . . . .
Ah ! fille sans esprit, dont l'humeur imprudente
A qui ne la veut voir se rend trop évidente,
N'épargnez point le fard, frisez ces beaux cheveux :
Allez à ses genoux solliciter ses vœux ;
Il le faut appeler vos yeux, votre lumière,
Et, s'il vous tend les bras, les ouvrir la première.
Peignez sur mon visage un éternel affront !
Ce moyen vous mettra le diadème au front (2). »

Il n'est pas si faible pièce de Rotrou dans laquelle on

(1) *L'Innocente infidèlité.*
(2) La *Bague de l'oubli*, acte Ier, scène 4e.

ne puisse citer une scène bien conçue et écrite avec fermeté. Corneille n'aurait sans doute pas désavoué, dans la *Bague de l'oubli*, ce passage où le roi, assis sur son trône, en présence de la cour entière, accuse sa sœur de trahison et lui pardonne, après l'avoir convaincue de son crime (1).

Malheureusement Rotrou ne sait pas encore ordonner les incidents d'un drame, simplifier l'intrigue, se plier aux règles nécesaires, et surtout séparer le sérieux du comique. Avec un génie vraiment tragique et des dispositions naturelles bien supérieures à celles de Mairet, il n'avait ni assez d'art ni assez d'étude pour tracer le premier la voie que l'auteur de *Sophonisbe* allait ouvrir à ses contemporains.

---

(1) La *Bague de l'oublie*, scène dernière.

La comédie dément les belles promesses de la préface. L'abbé Eugène, prêtre libertin, qui marie sa maîtresse à un Georges Dandin de cette époque, et son hypocrite chapelain, messire Jean, sont les types chers à la comédie Florentine : Machiavel et les autres comiques Toscans se plaisent à représenter les mœurs dissolues du clergé. Guillaume, le mari trompé, qui s'engage à souffrir son déshonneur sans murmurer, est un personnage emprunté aux œuvres de Boccace ou de l'Arétin. Nous ne croyons pas que Jodelle ait, même à son insu, continué la tradition moqueuse des farceurs et que sa pièce « ait été comme une transition entre les sotties et les co» médies régulières; » nous n'y voyons qu'une copie, lourde et grossière encore, des Italiens, malgré quelques allusions contemporaines et des traits satiriques.

L'ami et le disciple de Jodelle, Jacques Grévin, n'a pas moins de prétention que son maître. Il expose dans le prologue de sa comédie intitulée les *Esbahis*, de sages et séduisantes théories : il combat l'imitation servile et semble vouloir rester français en prenant seulement aux anciens les formes régulières de leur théâtre comique. Mais il se fait étrangement illusion sur son propre ouvrage, qui vient d'Italie, et il se montre ingrat ou du moins inconséquent avec lui-même, lorsque dans la seconde partie de sa pièce il se moque de la galanterie raffinée et du style fleuri des poètes transalpins. Emprunter le fond, laisser la forme de la comédie Italienne, c'était commettre une erreur. En effet, la molle délicatesse, la pure et gracieuse harmonie de la langue d'Arioste pouvaient seules faire accepter la frivolité, les mauvaises mœurs, les incroyables libertés, les scandaleux tableaux, dont l'inconvenance éclate et s'augmente

dans les vers de Grévin, informes encore, pleins de locutions vulgaires. C'est ce que semble avoir entrevu Jean de la Taille, qui, écrivant à son tour des comédies, déclare qu'il faut demander aux Italiens non-seulement les sujets, mais aussi le modèle du langage relevé et du ton spirituel. A l'exemple de Charles Estienne, qui avait traduit en prose française une pièce de l'Académie des *Intronati* de Sienne (1), Jean de la Taille traduit en prose le *Négromant*, composé par l'Arioste pour le pape Léon X. Puis il essaie une œuvre originale et fait paraître sa comédie des *Corrivaux*, dont la prose, facile et alerte pour le temps, quelques situations assez comiques, l'intrigue relativement morale, semblaient promettre des productions dignes de mémoire. La mort prématurée de Jean de la Taille fut une grande perte pour notre comédie naissante.

En 1579, Pierre de Larivey, chanoine de Troyes, fait imprimer six comédies. Il n'entre pas dans notre plan de discuter les mérites et les défauts du spirituel écrivain, chez qui Molière devait plus tard reprendre « son bien. » De savantes études ont été publiées (2) sur Larivey, dont Sainte-Beuve, trop bienveillant peut-être, nous semble exagérer l'originalité et surtout l'influence. Certes, Larivey est un prosateur dont la langue nette et précise est digne de la vraie comédie, un imitateur qui, en prenant chez les Italiens les sujets de ses pièces, sut

(1) Comédie du sacrifice des professeurs de l'académie vulgaire sénoise, nommée *Intronati*, célébrée ès-jeux d'un Karesme prenant à Sènes, traduite de langue Tuscane par Charles Estienne, à Lyon, par François Juste.

(2) Sainte-Beuve, *Poésie française au* XVIe *siècle*. — Saint-Marc-Girardin, *Journal général de l'instruction publique*, 1854. — Emile Chasles, *la Comédie en France au* XVIe *siècle*.

laisser un libre cours à sa verve gauloise et créer une série de personnages aux allures gaies et vivantes. Mais écrivant pour un petit cénacle, et non pour le public, produisant à la prière de ses amis ces pièces, composées discrètement et dont quelques-unes n'ont jamais vu le jour, Larivey n'a guère inspiré dans son temps que trois ou quatre hommes d'esprit, ses familiers et ses admirateurs. Odet de Turnèbe et François d'Amboise, comme leur maître et leur guide, écrivent pour leur propre délassement des comédies qui valent surtout par un style distingué, par un dialogue franc, par un ton de bonne compagnie. Il est fâcheux que ce petit groupe d'écrivains amateurs et lettrés n'aient pas eu l'orgueil et l'ardeur ambitieuse de Jodelle. La modestie ou l'insouciance les empêcha d'organiser quelques-unes de ces représentations solennelles que les poètes de la *Pléiade* excellaient à provoquer. Il y avait là une source qui pouvait être féconde et qui a seulement profité au plaisir de quelques délicats.

Après eux la comédie paraît être abandonnée. Les uns, comme Pierre de Laudun d'Aigaliers, mauvais auteur tragique, un des derniers élèves de Garnier, font profession de la dédaigner dans les Arts poétiques qu'ils mettent en tête de leurs ouvrages (1). Les autres semblent prendre à tâche de justifier ce mépris, tant les pièces, qu'ils publient sous le nom de comédies, sont irrégulières, bizarres, mal écrites. Si l'on excepte le Parisien Jean Godard, qui, bien inférieur à Odet de Turnèbe et à François d'Amboise, peut pourtant encore être rattaché à la petite école de Larivey, les auteurs isolés qui cultivent le genre comique produisent les élucubrations

(1) L'*Art poétique français* de Pierre Laudun d'Aigaliers, 1597,

les plus extravagantes. C'est l'Angevin Pierre Le Loyer, dont « les visions cornues en toutes choses (1) » ont fourni une ample matière aux plaisanteries des savants du seizième et du dix-septième siècles; c'est Marc de Papillon, dit le capitaine Lasphrise, soldat gascon, qui rime à tort et à travers au milieu des camps. Le premier imite Aristophane dans sa *Néphélococugie*, allégorie grossière et confuse; le second écrit à la soldatesque, sans goût, sans règles, avec une licence effrontée, la *Nouvelle tragi-comique*, dont le sujet est l'histoire scandaleuse et grotesque de l'avocat Chicanoux, personnage lâche et fourbe, misérable mari, qui trouve sa femme dans un mauvais lieu.

Tel était le triste état du théâtre comique en France, lorsque commençait le règne de Hardy. Pendant une période de dix-huit ans, la comédie n'apparaît plus guère à l'Hôtel de Bourgogne que mélangée au drame, selon la théorie des auteurs Espagnols. Le genre mixte, dont la tragi-comédie est alors l'expression, n'a pas de rival. A peine joue-t-on de temps en temps quelque pièce imitée des Italiens, comme les *Corrivaux*, que le trop fécond Pierre Troterel, sieur d'Aves, fit représenter en 1612. Mais ce n'était ni le style arriéré d'un tel écrivain ni ses facéties grossières qui pouvaient rendre un peu de faveur à la comédie délaissée (2).

Cette tentative était réservée à Mairet, dont la *Silvanire* avait remis en question les différentes théories dramatiques, la séparation des genres, l'importance des règles oubliées. Le public commençait à se fatiguer des

(1) Sainte-Beuve, page 254.

(2) Ce Pierre Troterel donne, en 1619, une autre comédie, la *Gillette*.

tragi-comédies compliquées et surtout des pastorales : Mairet saisit habilement l'occasion de lui donner du nouveau et fit jouer sa comédie des *Galanteries du duc d'Ossonne* (1). Ce n'était pas à l'Italie, mais à l'Espagne, qu'il demandait son sujet et son inspiration. Il en résulta d'abord la plus singulière contradiction. Le novateur qui venait, dans la préface de la *Silvanire*, de proclamer la nécessité des règles classiques, se mit à brûler ce qu'il avait adoré et retomba dans le système dont la liberté est le principe et le goût personnel la seule loi. Il ne fut plus question des unités de lieu et de temps; les scènes furent de nouveau désignées par les changements de décor et non par l'entrée ou la sortie des personnages. Mairet, qui, dans le *prologue de la Silvanire*, rassurait avec tant de soin l'auditoire sur la tendance morale de son ouvrage, choisit parmi tant de sujets scandaleux habituels aux Espagnols l'un des plus libres, trouvant ainsi moyen de dépasser la licence ordinaire, que Vauquelin de la Fresnaye, dans son Art poétique, appelait :

> La honteuse besogne
> Qu'à Paris on fait voir à l'hôtel de Bourgogne.

Cette faute, que notre délicatesse moderne serait tentée de reprocher trop durement peut-être à Mairet, est un trait caractéristique des mœurs de ce temps. On s'accommodait volontiers de ces écarts. Mairet prend lui-même le soin de nous dire que les plus honnêtes femmes

(1) Les *Galanteries du duc d'Ossonne*, vice-roi de Naples, comédie de Mairet; à Paris, chez Pierre Rocolet, imprimeur et libraire ordinaire du roi, au Palais, en la galerie des prisonniers, aux armes de la ville, 1636.

fréquentaient l'Hôtel de Bourgogne « avec aussi peu de » scrupule et de scandale qu'elles feraient celui du » Luxembourg (1). » Au reste n'est-ce pas une erreur d'aller s'imaginer que la saine influence d'une pièce de théâtre croît ou décroît en raison directe de la liberté plus ou moins grande des scènes représentées ? La décence extérieure de nos comédies, modernes ne doit pas nous faire illusion : certainement, la comparaison des effets produits par la littérature dramatique en honneur à l'époque de Louis XIII avec ceux de notre théâtre contemporain serait plus à l'avantage de Hardy et de Mairet que nous ne le pensons. On se demande sans doute comment cette licence empruntée aux Italiens et aux Espagnols était acceptée par les courtisans et les gens d'esprit, au moment même où semble s'introduire dans la haute société la délicatesse la plus outrée, et pouvait plaire aux chastes servantes de la Vénus Uranie, mesdemoiselles de Rambouillet et de Scudéry. M. Guizot explique cette apparente contradiction : « Les sentiments » pouvaient être purs sans empêcher que le langage » fût libre, et les idées l'étaient encore plus. Cette liberté » pouvait tenir, pour les femmes qui la souffraient, à une » certaine innocence d'imagination qui, dans une plai- » santerie, ne voyait pas autre chose qu'une plaisanterie » et la gaîté qu'elle excitait Mais une innocence ca- » pable de porter la gaîté sur de pareils objets tenait » nécessairement à un reste de grossièreté. La plus » honnête femme du peuple peut très innocemment » faire rougir une femme du monde, moins honnête,

(1) Epître dédicatoire comique et familière à très docte et très généreux Antoine Brun, procureur général au parlement de Dole,

» mais plus délicate (1). » Si l'on comprend bien que les règles de la décence et la mesure de la sévérité ne sont pas les mêmes dans tous les temps, les singuliers incidents de la comédie de Mairet seront non justifiés, mais pardonnés au poète, qui d'ailleurs, obéissant comme à un vague instinct, se défendait contre de futures critiques, quand il écrivait à son ami Antoine Brun : « Je ne doute pas que ceux qui ne savent pas » encore la bienséance des styles ne confondent le dé» faut de la bassesse avec la grâce de la naïveté ; mais » c'est assez pour moi que vous n'ignorez pas la diffé» rence qu'il faut mettre nécessairement entre le co» thurne relevé de Sénèque et l'escarpin bas de Plaute » et de Térence. C'est pour cette raison que Pline le » Jeune ayant deux maisons de plaisance, dont l'une » était sur une colline et l'autre dans une plaine, appe» lait celle-ci la comédie et celle-là la tragédie (2). »

Dans la même épître Mairet semble vouloir aussi s'excuser d'avoir pris le sujet de sa pièce chez les Espagnols. Cependant la faute n'était pas d'avoir choisi son modèle au delà des Pyrénées, mais de l'avoir mal choisi. Nul ne blâmera plus tard Corneille d'emprunter à une ingénieuse comédie de Ruiz de Alarcon les matériaux pour son *Menteur*, après s'être inspiré de Guillen de Castro pour écrire le *Cid*. Il saura en effet s'adresser à deux écrivains qui ont toujours été rangés parmi les meilleurs poètes Espagnols durant la période la plus brillante du théâtre national ; il s'appropriera des éléments excellents par eux-mêmes et capables d'être admirablement transformés par son puissant génie. Mairet,

(1) Guizot, *Corneille et son temps*, page 73.
(2) Epître dédicatoire du *duc d'Ossonne*.

au contraire, prend pour guide Christoval de Monroy y Silva, un de ces nombreux écrivains qui, après Calderon, inondent la scène Espagnole et se disputent la faveur du public avec plus de complaisance pour le mauvais goût populaire que d'originalité et de talent (1). Pour ces auteurs désireux de beaucoup produire, tout semble être matière à comédie. Non-seulement ils se gardent bien d'aborder la grande comédie, dont les caractères veulent être profondément étudiés et exigent du poète le talent et le soin, mais ils évitent même le genre plus facile, où les jeux du hasard, la succession rapide des aventures et les combinaisons de la ruse provoquent à chaque instant le rire, excitent la surprise et satisfont l'imagination. Ils se contentent d'étaler au théâtre le scandale d'une aventure scabreuse. Dans cette catégorie, la pièce que Mairet imite arrive aux dernières bornes de la licence et paraît défier l'analyse.

Le héros est ce fameux duc d'Ossonne, vice-roi de Naples, magnifique et spirituel seigneur qui joignait à la morgue espagnole la galanterie italienne, une verve sarcastique et bouffonne, une intarissable gaîté et les désirs toujours inassouvis de don Juan. Le peuple napolitain, qui reconnaissait en lui à un degré supérieur les défauts de la race sicilienne, lui pardonnait volontiers les impôts et les édits pour ses bons mots, dont on imprima plusieurs recueils. Le début de la pièce nous montre le duc d'Ossonne triste et soucieux contre son habitude. Son confident, Almedor, l'interroge sur la cause de cette subite mélancolie :

---

(1) La pièce de Christoval Monroy *y Silva* est intitulée : *las Macedades del duque de Ossuna, comedia famosa.*

Que si je ne craignais de paraître indiscret,
Je dirais que l'amour qui change toute chose
A fait en votre honneur cette métamorphose (1).

Le duc lui confesse que tous les plaisirs lui sont à charge depuis qu'il a vu la belle Emilie, femme de Paulin, homme très jaloux, qui surveille sans cesse les abords de sa maison et n'y laisse même pas pénétrer le moindre poulet, quoique, comme le dit Almedor, on ne puisse rencontrer

De l'un à l'autre pôle
D'endroit si difficile où cet oiseau ne vole,
Pourvu qu'on le soutienne avec des ailes d'or (2).

Par une fortune inespérée, Paulin offre au duc le moyen de parvenir jusqu'à sa femme. Il vient lui demander un asile, en avouant qu'il a fait poignarder l'amant d'Emilie. Le vice-roi s'empresse de lui donner une escorte chargée de le conduire dans une villa lointaine. Deux jours après le départ du mari, il se met en campagne, malgré les théories sceptiques de son confident qui raille les passions sérieuses et plaint les misères des amoureux dans un langage digne de la bonne comédie :

« Certes il fait beau voir ces Doms-Quichots nocturnes,
Le manteau sur le nez, craintifs et taciturnes,
Au pied d'une fenêtre exposés bien souvent
Aux injures du froid, de la pluie et du vent,
Sans que personne daigne ou leur ose répondre.
Que font ces Messieurs-là, que plaindre et se morfondre (3) ? »

Le duc, arrivé devant la maison de Paulin, aperçoit,

(1) Acte Ier, scène 1re.
(2) *Ibid.*
(3) Acte II, scène 2e.

à son grand étonnement, une échelle de soie qui descend d'une fenêtre; il monte hardiment, au risque d'être accueilli par un coup de poignard. Un changement de décor nous le montre pénétrant dans une chambre où il se trouve en présence d'Emilie, qui, déguisée en cavalier, s'apprête à courir au chevet de son amant blessé. A la vue du vice-roi, elle pousse d'abord un cri de crainte, puis elle le reconnaît et l'interroge sur les causes qui l'amènent à cette heure et par ce chemin. Il répond galamment :

« Deux aveugles, Madame, Amour et la Fortune :
Je veux bien, toutefois, si je vous importune,
Reprendre le chemin par où je suis venu (1). »

Emilie, sans se troubler, lui apprend qu'elle s'est ainsi déguisée pour aller voir le gentilhomme que son mari a cru avoir assassiné; elle continue en priant le duc d'aller tenir sa place au lit où elle était couchée à côté de sa vieille gouvernante. Le duc s'engage à rendre le service qui lui est demandé et aide Emilie à descendre l'échelle. Cette prétendue gouvernante est Flavie, belle-sœur d'Emilie, jeune veuve, qui s'est réveillée pendant la conversation du vice-roi et de sa compagne. Elle n'hésite pas à profiter de cette heureuse rencontre, se met au lit et fait mine de dormir.

Le troisième acte étale avec complaisance une situation que les artifices de langage ne pourraient faire comprendre et qu'il est nécessaire de laisser simplement dans sa singulière impudeur. Le duc arrive, se couche, et observe avec soin de ne point approcher « du vieux » squelette. » Flavie soupire, parle; le ton de sa voix

(1) Acte II, scène 3e.

pique la curiosité du vice-roi, qui prend une lumière et aperçoit la belle et jeune femme. Flavie simule le réveil et joue malicieusement cette petite comédie :

..... O ma sœur, sous quelle étrange forme
Abusez-vous mes yeux et mes sens à la fois ?

LE DUC.

Madame, réservez tous ces signes de croix
Pour l'apparition de ces mauvais fantômes
Qui meuvent, ce dit-on, des corps d'air et d'atomes.

FLAVIE.

Dieux ! c'est bien un démon véritable et trompeur,
Puisqu'il m'ôte la voix.

LE DUC.

Non, n'ayez point de peur.
Si j'étais un esprit de l'infernale suite,
Tant de signes de croix m'eussent donné la fuite.
Et puis, étant vous-même un ange de clarté,
Votre divin aspect m'eût-il pas écarté (1)? »

Combien Corneille avait raison, lorsque plus tard, songeant à cette incroyable scène, il faisait reprocher à Mairet, dans l'*Avertissement au Besançonnois*, les immoralités et les impiétés de son duc d'Ossonne ! L'indécence arrive, en effet, bientôt à son comble, lorsque Flavie « reçoit volontairement le vice-roi dans son lit, en lui » recommandant seulement d'être sage. Il est vrai qu'a- » près cette recommandation on a soin de baisser la » toile (2). »

Les deux derniers actes forment comme une autre pièce qui n'a ni meilleure intrigue ni trace apparente de dénoûment. C'est l'exposition d'une seconde aventure noc-

(1) Acte III, scène 2e.
(2) Guizot, *Corneille et son temps*, page 150.

turne, dans laquelle les principaux personnages ne se montrent ni moins débauchés ni moins odieux même. Ce Camille, que dans un monologue désolé Emilie appelait l'appui de la vertu et le phénix des amants, vient à peine d'entrer en convalescence qu'il se propose de trahir sa maîtresse et de séduire Flavie, la sœur de son meurtrier. Il s'exhorte lui-même à l'infidélité avec une étonnante effronterie :

« On n'est pas criminel envers une beauté
Quand sans rompre avec elle on suit la nouveauté.
Bon, si je prétendais que la race future
Vînt lire après ma mort dessus ma sépulture :
« Le Phénix des amants est clos en ce tombeau. »
Je ne demande pas un éloge si beau,
Ni que mon amitié soit de si bonne marque
Que celle par qui Laure illustra le Pétrarque (1). »

Flavie, par coquetterie, donne rendez-vous à Camille; Emilie, qui sait la perfidie de son amant, fait la même faveur au vice-roi. Il y a quelques traits heureux dans l'expression de sa colère et de son dépit amoureux :

« ..... Les cieux me sont témoins
Que la grandeur du duc, son mérite et ses soins
M'eussent peut-être émue, et non pas ébranlée
Jusqu'à rompre la foi que tu m'as violée.
Sus donc, puisqu'il te plaît, suivons le changement,
Toi par ingratitude, et moi par jugement.
Ce n'est pas après tout être loin de son compte
Que d'acquérir un duc par la perte d'un comte (2). »

Les deux cavaliers et les deux dames se rencontrent dans la même chambre et finissent par se demander mutuellement pardon. Le duc renoue avec Flavie, et

(1) Acte IV, scène 1re.
(2) Acte IV, scène 13e.

Camille avec Emilie. Les quatre personnages ne songent plus qu'à festiner. Il n'y a pas d'autre conclusion.

Telle est la pièce par laquelle Mairet se posait en maître de la comédie renaissante. Il est difficile de dire à quelle espèce il convient de la rapporter. C'est un conte drolatique dialogué, une nouvelle du genre le plus licencieux. Tous les caractères y sont d'une immoralité absolue. Flavie et Emilie sont deux coquines hypocrites et effrontées; le libertinage seul conduit leurs pensées et leurs actions. On plaindrait volontiers Paulin d'avoir une telle femme et une telle sœur, s'il n'était pas lui-même repoussant. Camille est un pur libertin qui dans l'amour n'a guère en vue que le plaisir. Enfin le duc d'Ossonne, qui donne son nom à la pièce, y joue un rôle, non-seulement indigne d'un si grand personnage, mais même d'un séducteur illustré par mille conquêtes. Le vice-roi de Naples donne l'exemple de la désobéissance aux lois en dérobant à la justice un meurtrier; don Juan n'est ici qu'un jeune étourdi beaucoup mieux servi par le hasard que par ses efforts personnels, attendant la mort d'un rival pour triompher sans lutte, et se laissant jouer par une femme rusée.

Quel était donc le mérite qui valut aux *Galanteries du duc d'Ossonne* un succès? Certaines nuances de caractères heureusement saisies, quelques passages d'un franc et véritable comique, et surtout une perpétuelle tendance du style à reproduire le langage habituel de la conversation, de la bonne société et de la galanterie. Le dialogue, malgré bien de la recherche encore, semble simple et naturel, si nous le comparons à celui de la *Silvanire*. Mairet, qui est un poète, se garde bien d'employer la prose, à l'exemple de l'école italienne, dont

Bibbiena est le chef, et des comiques français, élèves de Larivey. Il écrit donc sa pièce en vers, mais il a le bon sens de comprendre que la versification ne doit pas être la même pour la tragédie et pour la comédie. De là ce soin évident de ne pas hausser le ton, cette crainte d'être trop solennel. Il en résulte que souvent la langue poétique y est faible, vague, incolore. Presque toujours les vers n'y sont qu'une prose facilement rimée. Quelquefois cependant Mairet donne, le premier en France, l'exemple de vers comiques spirituellement et vivement tournés, comme dans ce passage :

« ..... Elle aurait bien envie
Que je fisse le sot une fois en ma vie.
Oh ! qu'une femme pauvre est un fardeau pesant !
Ma foi ! Je veux du bien, et du bien tout présent !
La fille pauvre et belle, à mon avis, est née
Pour la réjouissance et non pour l'hyménée,
Qui, suivant le proverbe, est pire que l'enfer,
Quand, au lieu d'être d'or, les chaînes sont de fer (1). »

En somme, quels que soient les défauts de cette comédie, l'extrême licence des tableaux, l'immoralité des caractères, la pauvreté de l'intrigue, les fréquentes défaillances du style, elle n'est pas sans importance et sans mérite. Elle présente un premier modèle d'une versification relativement simple, d'un ton aisé, d'une langue poétique différente de celle qui convient à la tragédie; elle ouvre de nouveau la carrière à la comédie, si longtemps négligée en France. Avant Mairet, il n'y a pas de place à l'hôtel de Bourgogne pour la comédie; après sa tentative, les comédies représentées sont bientôt presque aussi nombreuses que les tragédies.

(1) Acte IV, scène 3e.

Mairet lui-même avait conscience du grand service rendu par lui au théâtre français, et il se faisait gloire, avec raison, d'avoir tracé le chemin et indiqué la route à tous les autres auteurs dramatiques de son temps : « Je fis, écrivait-il dans l'épître dédicatoire de son *duc* » *d'Ossonne*, la *Silvanire* à vingt-un ans, les *Galan-* » *teries* à vingt-trois, la *Virginie* à vingt-quatre, la *Sopho-* » *nisbe* à vingt-cinq, *Marc-Antoine* et *Soliman* à vingt- » six; de sorte que, s'il est très vrai que mes premiers » ouvrages ne furent guère bons, au moins ne peut-on » nier qu'ils n'aient été l'heureuse semence de beau- » coup d'autres meilleurs produits par les fécondes » plumes de Messieurs de Rotrou, de Scudéry, Cor- » neille et du Ryer, que je nomme ici suivant l'ordre » du temps qu'ils ont commencé d'écrire après moi, et » de quelques autres dont la réputation ira quelque jour » jusques à vous [1]. »

Mairet, qui s'était proposé de séparer les genres confondus dans la tragi-comédie, venait donc d'accomplir la première partie de sa tâche; il l'achevait l'année suivante en faisant représenter une tragédie, la *Virginie* [2]. Cette fois, au lieu de s'éloigner des règles classiques, dont il avait soutenu la nécessité dans la préface de sa *Silvanire*, il voulait s'astreindre rigoureusement à la conception aristotélique de la tragédie. « Je pense, dit-il » dans l'*Avis au lecteur*, avoir tout fait selon les pré- » ceptes d'Aristote; je montre partout le vraisemblable » et le merveilleux, le vice puni, la vertu récompensée;

---

[1] Epître à Antoine Brun.

[2] La *Virginie*, dédiée à la reine; à Paris, chez Pierre Rocolet, au Palais, en la galerie des Prisonniers, aux armes de la ville, 1635.

» et surtout les innocents sortent de péril et de confu-
» sion par les mêmes moyens que les méchants avaient
» inventés pour les perdre, de façon que la malice et le
» crime y retournent toujours à leurs auteurs; ce qui
» fait chez Aristote la plus noble et la plus ingénieuse
» partie de l'invention. » Dans le même *avant-propos*, Mairet, à qui l'on reprochait déjà sans doute de n'être qu'un imitateur, se félicite de s'être confié à ses propres forces et d'avoir marché entièrement livré à lui-même. Tout est, en effet, dans cette pièce le fruit de son imagination : le sujet, les événements, la catastrophe. Il n'a même rien voulu devoir à l'histoire qui, pourtant, de son aveu, est la source à laquelle les auteurs dramatiques ont l'obligation de puiser, s'ils veulent qu'une leçon plus forte ressorte de leurs œuvres. Son héroïne n'est pas, comme l'ont cru plusieurs critiques (1), cette Virginie romaine que son père tua de sa main afin de l'arracher à la criminelle passion du décemvir Appius Claudius; elle a été inventée par Mairet, qui a eu le tort de lui donner un nom célèbre et propre à créer une fâcheuse équivoque. Il était d'ailleurs si fier de n'avoir rien emprunté à personne, qu'il n'hésita pas à marquer publiquement la tendresse particulière et la préférence qu'il accordait à cette pièce. « Que s'il est permis aux » pères de se déclarer pour leurs enfants, j'avoue que » j'aime surtout celui-ci; *Sophonisbe* a ses passions plus » étendues, mais *Virginie* la surpasse de beaucoup en » la diversité de sa peinture et de ses incidents (2). » Mairet tombe ici dans le défaut, ordinaire aux auteurs,

(1) M. de Puisbusque a commis cette erreur.
(2) Avertissement au lecteur.

de s'aveugler sur la valeur de leurs productions. Les mêmes motifs qui décidaient le poète à tant estimer cette tragédie, doivent précisément nous aider à faire connaître sa faiblesse. Les personnages n'ont jamais existé que dans l'esprit de Mairet; il en résulte qu'ils sont par cela même peu intéressants. « Dans la tragédie, » on emploie, dit Aristote, les noms de l'histoire. La rai» son est que nous croyons aisément ce qui nous paraît » possible, et que ce qui n'est pas encore arrivé ne nous » paraît pas aussi possible que ce qui est arrivé (1). » Sans doute le grand critique a soin d'ajouter qu'on peut s'écarter de cette règle; mais, en ce cas, on ne doit pas, comme Mairet, donner à la pièce un titre qui semble annoncer un sujet historique universellement connu. Ne blâmerait-on pas un poète qui, intitulant une pièce *Agamemnon*, mettrait à la scène je ne sais quel petit tyran d'Afrique imaginé pour la circonstance? Mairet se flatte de la diversité des incidents qu'il a su introduire dans son œuvre sans violer les préceptes d'Aristote. Or, pour avoir voulu restreindre trop de matière en peu de vers sans sortir des règles fondamentales de l'école classique, il n'a pas pu développer les caractères, amener naturellement et bien coudre les scènes; enfin, il a tellement chargé et précipité les événements qu'ils ne sont plus vraisemblables. C'est ce qu'une rapide analyse fera voir clairement.

Euridice, reine d'Epire, assiége dans sa capitale le roi de Thrace, Cléarque. Grâce au courage de Périandre, jeune capitaine à son service, la reine touche à la victoire. Elle s'entretient avec sa cousine Andromire de ce brave officier :

(1) *Poétique* d'Aristote, chap. IX.

« Certes, c'est à vrai dire un parfait cavalier
Et dont le front tout seul visiblement exprime
Et la naissance illustre et le cœur magnanime.
Voyez, depuis trois mois qu'un sort aventureux
Le jeta sur nos bords par un naufrage heureux,
S'il s'est passé sortie et pénible corvée
Où toujours sa valeur ne se soit éprouvée (1). »

La reine remercie le ciel de lui avoir envoyé un si courageux défenseur. Andromire se garde bien de la démentir, car dans la scène suivante elle nous apprend qu'elle brûle d'amour pour le jeune étranger. Malheureusement elle n'a pas caché non plus sa passion à sa gouvernante Harpalice, qui, gagnée par Amyntas, prince d'Epire et amoureux d'Andromire, veut perdre Périandre. Elle s'aide, pour accomplir ses mauvais desseins, de son fils Philanax. Cependant Andromire, croyant que le respect seul empêche Périandre de lui déclarer son amour, le fait venir chez elle et lui avoue sa passion :

« Si la peur vous retient, jusqu'à tant qu'elle cesse,
Ne me regardez pas en titre de princesse;
Dépouillez-moi plutôt de ce faste éclatant,
Qui n'est que vanité, si l'esprit n'est content.
Ne considérez pas l'éclat qui m'environne
Ni mon sang, dont le droit me garde une couronne.
Mais, si l'amour vous touche, alors regardez-moi
Et comme votre amante et comme sœur de roi.
Considérez-moi lors comme cette Andromire
Qui peut vous faire seoir sur le trône d'Epire (2). »

Périandre reste froid et repousse ces flatteuses avances. Andromire s'irrite et s'indigne :

(1) Acte Ier, scène 1re.
(2) Acte II, scène 1re.

« Après cent manquements contre la bienséance,
Mes paroles vers toi n'ont donc point de créance ?
Insensible, ah! c'est trop d'inutiles discours,
Il faut que ton épée en termine le cours. »

Périandre éperdu s'enfuit sans répondre, comme Hippolyte après les aveux de Phèdre. Andromire va se frapper, quand sa gouvernante Harpalice, qui, cachée derrière un rideau, a tout entendu, lui retient la main et l'exhorte à se venger. Philanax se charge d'assassiner Périandre, mais il tombe dans le piége qu'il a tendu, et, avant de rendre le dernier soupir, engage le jeune capitaine à se mettre en garde contre ses ennemis. Périandre, après avoir exprimé son embarras dans un long monologue, se décide à quitter l'armée d'Epire et à demander asile au roi de Thrace. Il compte que l'amitié de la reine protégera sa sœur Virginie, jetée en même temps sur la côte de Byzance par la tempête. Mais il ne connaît pas toute la noirceur d'Harpalice, qui emmène Virginie comme pour une promenade et la laisse aux mains de ses deux neveux payés pour la tuer. Mairet invente, pour sauver son héroïne, un coup de scène dont la bizarrerie ne le cède en rien aux plus surprenantes imaginations de Hardy. Au moment où les assassins s'élancent pour frapper leur victime, elle se laisse tomber, si bien qu'ils s'enferrent de leurs propres épées :

Elle doit donc sa vie à la peur de mourir,
Et sa seule faiblesse a pu la secourir (1).

Harpalice, dont les sinistres projets viennent d'échouer, comprend que la reine irritée se dispose à la faire saisir :

(1) Acte III, scène 10e

« Mais plutôt qu'on te perde, il te faut perdre tout
Et pousser hardiment le crime jusqu'au bout.
Mensonge, Tromperie, Imposture, Malice,
Chers Démons, accourez au secours d'Harpalice (1) ! »

Elle persuade à Amyntas et à Andromire de renverser la reine du trône. Sur ses conseils, ils doivent accuser Euridice d'un coupable amour envers Périandre et demander au peuple qu'au nom d'une vieille loi de l'Epire, la souveraine, qui s'est déshonorée, soit dépossédée du sceptre. Cependant Périandre est généreusement accueilli par le roi de Thrace, Cléarque, qui ressent en présence de ce jeune homme une grande émotion. Sur la prière du prince, Périandre raconte sa vie, dont un mystère enveloppe le début et les destinées.

« Il faut donc, ô grand roi, que je vous importune
Du récit de ma race et de mon infortune.
Pour ma race, il est vrai que j'en suis peu savant.
Mon père néanmoins m'a dit assez souvent
Que j'avais toujours pris ma nourriture à Rome,
Mais que j'étais né Grec et fort bien gentilhomme ;
Que pour de grands sujets qu'il me dirait un jour
Il s'était vu contraint de changer de sejour (2). »

Après vingt ans passés en Italie, le vieillard, tenant dans ses bras Périandre et Virginie, leur annonça que le temps était venu de retourner dans leur patrie. Ils s'embarquèrent tous trois. Mais le navire fut bientôt assailli par une terrible tempête que Périandre raconte en termes prolixes et déclamatoires :

Ces grands mots dont alors l'acteur emplit sa bouche
Ne partent point d'un cœur que sa misère touche (3).

---

(1) Acte III, scène 12e.
(2) Acte IV, scène 4e.
(3) Boileau, *Art poétique*, III, vers 143.

Périandre ne fait pas grâce d'un détail et semble s'être donné la tâche de mêler dans une traduction sonore les souvenirs d'Ovide, de Stace et de Valérius Flaccus :

« Lors le ciel entr'ouvert nous déclare la guerre
Par un éclair suivi d'un fort coup de tonnerre,
Et, comme si ce bruit eût été le signal
Pour nous épouvanter d'un assaut général,
Un déluge de pluie, un orage de grêle,
De foudres et d'éclairs nous chargea pêle-mêle,
Et nous eûmes raison de craindre également
Le malheur du naufrage et de l'embrasement.
Quelques traits de clarté ne perçaient les ténèbres
Que pour rendre à nos yeux les objets plus funèbres
Et montrer sur le front des plus vieux matelots
L'image de la mort errante sur les flots,
Qui tantôt s'abaissaient en profondes vallées
Et tantôt se haussaient en montagnes salées (1). »

Périandre et Virginie, séparés de leur père, furent heureusement jetés au rivage, où la reine d'Epire les reçut avec bonté.

Cléarque, satisfait par cet interminable discours, raconte à son tour les infortunes de sa maison et les causes de la guerre qui, depuis vingt ans, déchire la Thrace et l'Epire. Suivant un antique usage établi pour obéir à un oracle, le fils de Cléarque était élevé avec la jeune princesse d'Epire; un mage était chargé de l'éducation des deux enfants.

« Mais quelque temps après, ô dure souvenance!
Le feu pris dans leur chambre eut tant de violence
Que tous les serviteurs par la flamme éveillés,
Pensant les secourir, les trouvèrent brûlés.
On vit dans le brasier des ossements funestes..... (2). »

(1) Acte IV, scène 4e.
(2) *Ibid.*

A la nouvelle de ce malheur, le roi d'Epire accusa Cléarque d'avoir soustrait sa fille et déclara que cet incendie était un artifice. Il entra aussitôt en guerre et fut tué dans la première bataille. Depuis vingt ans, la reine Euridice combat sans trêve pour venger son mari. Ainsi, c'est seulement au quatrième acte que Mairet nous donne la véritable exposition du sujet : il y a là une faute capitale.

Du quatrième au cinquième acte, la reine d'Epire a été accusée par Amyntas. La noble victime, soutenue par Virginie, paraît sur la place du palais devant le Sénat assemblé pour la juger. Tout à coup Périandre, revêtu de ses armes, la figure couverte de son casque, se déclare le champion de la reine et demande selon la loi le combat en champ clos contre l'accusateur Amyntas, qui, bientôt vaincu, confesse avant de mourir son crime et l'innocence de sa souveraine indignement outragée. Andromire obtient la faveur d'aller cacher dans une profonde solitude la honte d'avoir entrepris contre une princesse si généreuse. Harpalice est conduite au supplice.

Ce n'est là qu'une partie du dénouement. Mairet éprouve une grande difficulté à débrouiller les fils d'une intrigue compliquée et mal éclaircie de scène en scène. Le mage, que Périandre croyait son père, n'a pas péri dans le naufrage; il se présente comme le *Deus ex machinâ*. La reine d'Epire et le roi de Thrace, qui se sont réconciliés, le reconnaissent pour le précepteur de leurs enfants. Il dit que, par crainte d'un oracle terrible, il les a secrètement enlevés autrefois et élevés comme frère et sœur. Après cette révélation, la paix se conclut d'un manière définitive, et les deux

jeunes gens, qu'à leur insu des sentiments plus forts que l'amitié attachaient l'un à l'autre, se marient. Il y a de la grâce et de la naïveté dans le langage de la jeune fille heureuse de pouvoir enfin avouer librement la passion dont elle rougissait en secret :

« Mon frère, assurez-vous, quoique le ciel ordonne,
Que vous aurez tout seul ce cœur que je vous donne :
Vivez, si vous m'aimez, et sachez qu'à mon tour
Je ne vous cède pas en ce combat d'amour.
Apaisez cependant le trouble de votre âme
Et par votre respect montrez-moi votre flamme [1]. »

On voit par l'analyse de cette pièce combien Mairet, qui dans l'*avertissement* annonce une obéissance absolue aux règles d'Aristote, s'est abusé lui-même. La *Virginie* n'est qu'un roman fort invraisemblable, où l'auteur a placé sous des noms anciens les aventures bizarres, les fadeurs et les déclamations pompeuses qu'on lisait avec passion dans les livres de l'époque. Il n'est nullement question des unités de temps et de lieu. Le plan est défectueux, les scènes se suivent sans aucune liaison, et les caractères sont à peine esquissés. Celui de Virginie, modeste et douce jeune fille, serait intéressant, si les traits de cette figure avaient été un peu plus nettement accusés. En somme, il n'y a dans la pièce qu'un personnage dont le caractère soit développé et se soutienne; c'est celui d'Harpalice, qui conduit toute l'intrigue. Malheureusement cette femme, dont les actes et les paroles sont un mélange inouï de bassesse et de fureur, ne peut qu'exciter le dégoût dans l'âme des spectateurs. Au théâtre, les personnages vicieux et

[1] Acte V, scène 9e.

cruels peuvent intéresser le public, qui ne les aime pas ; mais, pour que ce résultat soit produit, il faut que dans de telles peintures l'auteur ait soin d'observer certaines conditions indispensables, dont Mairet n'a pas même semblé se douter. Les caractères odieux peuvent amener de puissants et tragiques effets, s'ils ont la grandeur du vice, comme ces sombres et terribles héros, Thyeste, Atrée, Iago, Narcisse, Néron, Richard III. A leur défaut, le poète dramatique peut sans doute faire accepter des personnages dont le vice est moins hardi et la méchanceté plus vulgaire ; mais en ce cas, il a besoin de leur ménager dans l'esprit des spectateurs un sentiment autre que l'indignation. Il doit les représenter assez pervers pour soulever le mépris, mais non pas tellement détestables qu'ils causent une haine trop vive et ne nous inspirent pas quelque compassion de leurs fautes et de leurs inévitables châtiments. Or, il n'en est pas ainsi dans la pièce de Mairet ; Harpalice est une Mégère dont les sentiments hideux excitent une perpétuelle répulsion.

Tous ces graves défauts de la *Virginie* ne doivent pas nous empêcher d'y reconnaître des qualités. Mairet, comme il se l'était proposé, s'est abstenu de mêler le comique au tragique et s'est ainsi préparé à écrire la *Sophonisbe*. Il est manifeste qu'il a fait d'heureux efforts pour continuer à se dégager du mélange des styles. On sent à la lecture de la *Virginie* que son goût devient meilleur et que la langue s'élève au ton tragique. Pour le fond comme pour la forme, le poète obéit à des influences plus salutaires. Ce mérite frappa vivement les contemporains ; les applaudissements du public ne furent pas moins flatteurs que ceux de la cour, devant

laquelle cette pièce fut d'abord jouée deux ou trois fois. « Je présente à Votre Majesté, dit Mairet dans l'épître » dédicatoire à la reine Anne d'Autriche, ces deux » étrangers et j'espère pour eux autant de protection et » de faveur d'une reine de France qu'ils en reçurent » autrefois d'une reine d'Epire. Ce mot doit suffire à » vous les faire connaître pour ce même Périandre et » cette même Virginie à qui vous avez donné deux ou » trois fois audience dans votre Louvre (1). ».

Un an après la *Virginie*, en 1629, Mairet donna son chef-d'œuvre, la *Sophonisbe* (2), qui obtint un véritable succès d'enthousiasme et « put se vanter d'avoir tiré » des soupirs des plus grands cœurs et des larmes des » plus beaux yeux de France (3). » Cette première pièce de notre théâtre qui ait donné l'exemple d'une soumission naturelle et rigoureuse à la loi des unités, fut composée sur les conseils de Chapelain et eut ceci de singulier que son auteur fut obligé de négocier avec les comédiens pour en obtenir la permission d'observer la règle des vingt-quatre heures. Le comte de Fiesque, ami et grand admirateur du poète, se chargea de la négociation. « Ce fut monsieur Chapelain, lit-on dans le *Segraisiana*, » qui fut cause que l'on commença à observer la règle » des vingt-quatre heures dans les pièces de théâtre; » et, parce qu'il fallait premièrement la faire agréer » aux comédiens, qui imposaient alors la loi aux au- » teurs, sachant que M. le comte de Fiesque, qui avait

(1) Epître dédicatoire de la *Virginie* à la Reine.

(2) La *Sophonisbe*, tragédie dédiée à monseigneur le garde des sceaux ; à Paris, chez Pierre Rocolet, 1635.

(3) Epître dédicatoire à monseigneur messire P. Séguier, garde des sceaux.

» infiniment de l'esprit, avait du crédit auprès d'eux, il » le pria de leur en parler, comme il fit. Il commu- » niqua la chose à monsieur Mairet, qui fit la » *Sophonisbe*, qui est la première pièce où cette règle » est observée [1]. » Nous avons dit que Sarrazin attribue à Mairet la gloire d'avoir ouvert par la *Silvanire* la route aux ouvrages réguliers, comme, dans la *Sophonisbe*, il l'ouvrit à la majesté de la tragédie [2].

Il y a dans la légende consacrée et dans l'histoire certains personnages qui ont toujours particulièrement attiré l'attention des poètes dramatiques et qui semblent destinés à reparaître sans cesse sur la scène chez tous les peuples. « Les belles tragédies, écrit Aristote, sont prises » dans un petit nombre de familles comme celles d'Alc- » méon, d'Œdipe, d'Oreste, de Méléagre, de Thyeste, » de Thélèphe, dans lesquelles se sont passées ou faites » des choses terribles [3]. » Et dans ces familles mêmes il y a des héros privilégiés, sûrs d'émouvoir les spectateurs, éternels sujets d'inspirations nouvelles. Sophonisbe a été chez les modernes une de ces figures préférées. Elle a été célébrée depuis la Renaissance dans toutes les littératures de l'Europe. Lorsque Pétrarque écrivait son poème latin sur l'*Afrique*, il consacrait à la fille d'Asdrubal le cinquième livre entier [4], et il la dépeignait avec toutes les couleurs de sa poésie, se souvenant sans doute de Laure, lorsqu'il chantait la belle Carthaginoise :

« Quid non frangit amor? Quis fulminis impetus illi
Æquandus? [5] »

---

(1) Edition de la Haye, 1722, p. 144.
(2) Sarrazin, œuvres, t. III, p. 77.
(3) *Poétique* d'Aristote.
(4) Petrarchæ *Africa*, quam recensuit L. Pingaud, 1872, p. 14.
(5) Petrarchæ *Africa*, p. 14.

C'est par une *Sophonisbe* que, vers 1514, le Trissin inaugurait les fécondes, mais trop courtes destinées de la tragédie italienne. Quelques années auparavant, en 1502, Galeotto dal Carreto, marquis de Final, avait fait de Sophonisbe l'héroïne d'une espèce de drame, divisé en quinze ou vingt actes, dont les beautés étaient loin de racheter les bizarreries (1). En France, Mellin de Saint-Gelais fit représenter devant Henri II, à Blois, en 1559, une *Sophonisbe* en prose, simple traduction de l'œuvre du Trissin. En 1583, Claude Mermet, notaire ducal et écrivain de Saint-Rambert, en Savoie, imprimait à Lyon une nouvelle traduction de la *Sophonisbe* italienne. Treize ans après, Antoine de Montchrestien, seigneur de Vatteville, donnait une paraphrase de la même pièce sous le titre de la *Carthaginoise ou la Liberté*. A la même époque, Nicolas de Montreux, poète assurément digne de son obscurité, traitait à son tour ce sujet en cinq actes, mais sans division de scènes (2).

L'éclatant succès de la *Sophonisbe* de Mairet n'empêcha pas Corneille de donner, en 1663, une *Sophonisbe* de sa façon, qui eut un médiocre accueil et fit remettre au théâtre la pièce de son rival. Voltaire, dans son infatigable vieillesse, entreprit de rétablir sur la scène le sujet qui avait, en Italie et en France, marqué « la Renaissance de l'art (3). » Il publia cette tragédie sous le pseudonyme de Lantin, avec ce titre singulier : « *La Sophonisbe de Mairet, réparée à neuf.* » Ce qui dictait à Buffon cette réflexion plaisante : « Il faut voir si le

(1) Guinguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. VI, p. 34.
(2) Voir le *Corneille* de M. Marty-Laveaux, t. VI, p. 556.
(3) Guinguené, t. VI, p. 59.

public sera content du ressemelage. » Enfin, pour passer sous silence d'autres *Sophonisbes* mortes sans avoir vécu, comme celle de Lagrange-Chancel, qui fut jouée qnatre fois au mois de novembre 1716 et n'a point été imprimée, la fière ennemie des Romains a encore inspiré l'Anglais Thomson en 1729, et, dans le pays même où elle a été chantée pour la première fois, Alfieri, dont le manuscrit porte la date de 1787 (1).

Le sujet de la *Sophonisbe* est tout entier dans le trentième livre de Tite-Live et dans les deux livres qui précèdent. Le vieux Syphax, roi de Numidie, épouse la fille d'Asdrubal, qui ne tarde pas à ramener son mari à la cause de Carthage. Le jeune Massinissa, roi d'une autre partie de la Numidie, s'allie aux Romains contre les Carthaginois et contre Syphax qui l'a chassé de ses états. Vainqueur avec le secours de Rome, il fait son ennemi prisonnier et prend Cirtha, sa capitale. Au moment où il entre dans le palais du vieux roi, Sophonisbe, magnifiquement parée, vient au devant de lui, embrasse ses genoux, et le supplie de lui donner la mort, mais de ne pas la livrer aux Romains. Massinissa, dont le tempérament africain est très enclin à l'amour, admire la beauté de Sophonisbe, lui jure de ne lui laisser jamais subir le joug romain, et, de peur que Scipion ne le force à la livrer, l'épouse dès le jour même. Scipion, excité par la haine jalouse de Syphax et redoutant que l'influence de Sophonisbe n'arrache Massinisse à l'alliance romaine, exige qu'elle soit immédiatement remise entre ses mains. Massinisse, désespéré, envoie du poison à Sophonisbe, la laissant

(1) Guinguené, dans les notes.

libre de le boire ou de servir d'ornement au triomphe du vainqueur. La courageuse fille d'Asdrubal prend la coupe sans manifester la moindre faiblesse et s'empoisonne en regrettant seulement de n'avoir pas pu vivre quelques heures encore la femme de Massinissa.

Ce simple extrait du récit de Tite-Live suffit à faire comprendre pourquoi Sophonisbe est une de ces héroïnes chères aux poètes dramatiques. Cette implacable ennemie de Rome victorieuse, cette hautaine héritière de la haine d'Annibal, cette femme indomptable jusque dans la mort, est un grand caractère. Or, rien n'est plus propre à nous émouvoir, parce que rien n'est plus rare. Sophonisbe est de cette race vigoureuse et tragique des Viriathe, des Nicomède, des Mithridate, qui se redressent quand le monde entier se plie et s'abaisse, et qui, pour nous servir d'un beau vers de Mairet,

Apprennent par sa chute à se tenir debout (1).

Mais cette histoire, qui paraît au premier coup d'œil un admirable sujet de tragédie, présente en réalité au poète des obstacles presque infranchissables. La fille d'Asdrubal, menacée d'être menée en captive à Rome et préférant la mort au déshonneur, ne saurait remplir une tragédie moderne, dont le système presque entièrement fondé sur la passion de l'amour veut les combinaisons complexes et les ressorts multipliés. En outre, il est bien difficile que le héros n'y soit pas avili. Massinissa, forcé de livrer sa femme aux Romains ou de la faire périr pour la soustraire à l'ignominie d'être traînée devant le char de Scipion, ne peut qu'être

(1) Vers de la *Silvanire*.

odieux dans l'un et l'autre cas. Enfin, il est un troisième défaut qui nous semble capital. Quoi de moins moderne en effet que cette femme placée entre deux époux ? Comment notre délicatesse ne serait-elle pas choquée par ce second mariage dans la maison même qu'habite encore le premier mari? Est-il possible qu'on prenne le moindre intérêt au vieux Syphax retrouvant sa femme mariée à un autre et discutant ses droits de premier occupant ?

Ces difficultés et ces écueils d'un sujet qui semble si séduisant sont inévitables, si le poète dramatique veut suivre fidèlement le récit de Tite-Live et ne pas faire subir à l'histoire d'importantes modifications. Le Trissin, qui le premier l'a mis à la scène, était trop grammairien et trop érudit pour avoir le sens tragique et l'expérience suffisante non-seulement pour éviter, mais même pour reconnaître les piéges cachés sous l'apparente beauté de son sujet. Il songeait beaucoup plus à donner tous ses soins à la forme qu'au fond, et était évidemment bien moins occupé d'adapter les personnages au goût moderne que de donner à l'Italie une tragédie complétement calquée sur le modèle des tragédies grecques, « en observant dans la coupe des actes et des » scènes, dans l'intervention du chœur et dans le » dialogue, le dessin, les gradations, en un mot, autant » qu'il lui fut possible, l'art des grands maîtres qu'il se » proposait d'imiter [1]. » Aussi n'a-t-il évité aucun des périls de la matière qu'il traitait. L'action est régulière, mais prodigieusement froide ; les caractères sont conformes à l'histoire, mais rebelles au développement dramatique. Cette Sophonisbe, qui n'éprouve aucun

[1] Guinguené, t. VI, p. 34.

amour pour Massinissa et qui l'épouse uniquement afin d'échapper aux Romains, ne peut exciter l'intérêt et par ce mariage compromet l'impression vraiment tragique qu'aurait dû produire la peinture de sa haine farouche contre Rome. Massinissa, représenté d'abord ardent et audacieux, est à la fin de la pièce faible et glacé. Il réfléchit un peu tardivement qu'il pourrait pendant la nuit envoyer à l'insu de Scipion Sophonisbe à Carthage, et, quand il vient lui faire part de son projet, il la trouve morte. Alors, au lieu d'exprimer dans un monologue véhément et tragique sa douleur et son désespoir, il semble prendre fort philosophiquement son parti de cette terrible fin. Il ne songe pas un moment à suivre dans la tombe celle qu'il aimait ; il donne ses ordres pour les funérailles de la reine en excellent maître de cérémonies, mais nullement en mari plongé dans l'abattement ou transporté de colère et d'indignation contre les Romains. Le chœur, qui avait là l'occasion de maudire en termes énergiques l'ambitieuse tyrannie de Rome, se contente de réflexions banales sur l'inconstance des choses humaines. Syphax est maladroitement amené au quatrième acte pour réciter à Scipion le discours que Tite-Live lui met dans la bouche ; il se venge bassement en accusant Sophonisbe et en manifestant l'espérance qu'elle saura bientôt exciter Massinissa contre le peuple Romain et l'entraîner à sa perte. Cette conduite du vieux roi peut être vraie, mais elle n'est certainement ni noble ni dramatique.

Malgré toutes ces fautes, le succès de cette *Sophonisbe* ne se borna pas à l'Italie et stimula l'ardeur des traducteurs et des imitateurs français. Nous n'avons pas à nous occuper des œuvres informes de Saint-Gelais et

de Claude Mermet, simples copies écrites dans une langue diffuse, bizarre, incorrecte; mais il convient de rappeler en quelques mots la *Carthaginoise* de Montchrestien, un des derniers élèves de Garnier. L'auteur de cette tragédie paraphrase péniblement la pièce du Trissin, et, bien loin de comprendre ce qui manque à l'ouvrage de son célèbre devancier, insiste avec lourdeur sur les points délicats et se heurte le plus malheureusement du monde à tous les obstacles. Lorsque Massinissa entre vainqueur dans le palais de Syphax et qu'il se trouve en présence de Sophonisbe, l'amour soudain des deux personnages et la brusquerie de leur mariage forment une situation indécente et dramatiquement invraisemblable (1). Le Trissin l'avait assez habilement transformée, en supposant, d'après un passage d'Appien, que Sophonisbe avait été autrefois promise à Massinissa. Montchrestien supprime cette circonstance importante et jette en un instant Sophonisbe dans les bras du vainqueur, qu'elle n'avait jamais vu auparavant. Il fait éclater l'invraisemblance de cette passion foudroyante par les propos suivants qui s'échangent entre la reine et le chœur :

Comment le connaîtrai-je? — Il n'a pas de chapeau.

Dès les premiers mots de la conversation entre Sophonisbe et le jeune vainqueur, on s'aperçoit que l'une est une femme artificieuse et l'autre un orgueilleux, dupe des compliments hyperboliques qu'il reçoit. Rien de

(1) Tite-Live l'explique en disant que les Numides ont le naturel très enclin à la passion : « *Ut est genus Numidarum in Venerem præceps.* »

plus étrange et de moins modeste que la réponse par laquelle il souscrit à l'éloge de sa modestie :

« En ce point, Sophonisbe, au soleil je ressemble :
Qu'autant plus je m'élève et plus petit je semble. »

Quand il a sur l'heure épousé Sophonisbe, Scipion lui ordonne de s'en séparer. Massinissa déclare qu'il ne peut la livrer aux Romains, parcequ'il s'est engagé à lui donner la mort dans le cas où le vainqueur la réclamerait pour orner son triomphe. Il est clair qu'un pareil aveu rend le dénouement odieux, si le général Romain, prévenu, laisse Sophonisbe s'empoisonner, ou impossible, s'il s'y oppose. La faiblesse de cette fin est encore augmentée par les lamentations de Massinissa, qui, après s'être lâchement conduit, pleure et gémit comme un enfant (1).

La *Sophonisbe*, que publia Nicolas de Montreux, un an après la *Carthaginoise* de Montchrestien, est une nouvelle imitation du Trissin. L'irrégularité de la forme s'ajoute à la maladroite reproduction de toutes les fautes que nous venons d'énumérer. Nous aurons fait à cette grossière tragédie l'honneur qu'elle mérite, quand nous aurons cité quatre vers, qui contiennent un assez beau mouvement dont Corneille a profité (2). Scipion, apprenant la mort de Sophonisbe, s'écrie :

« J'approuve cette mort en assurance unique
Et envie l'honneur de la parjure Afrique
D'avoir nourri jadis un esprit si hautain,
Qui méritait de naître et de mourir Romain. »

---

(1) Cette pièce a été analysée par M. H. Tivier dans son livre sur les *Origines de la littérature dramatique en France.*

(2) Voir le *Corneille* de Marty-Laveaux, t. VI, appendice de la *Sophonisbe.*

Mairet fut tenté à son tour par le caractère de Sophonisbe et par l'effet dramatique de sa mort. Il eut le mérite de comprendre les difficultés du sujet avec cet heureux instinct du théâtre que ses rivaux ne lui ont jamais refusé. Il vit qu'il fallait avoir l'audace de renoncer à suivre le récit de Tite-Live dans toutes ses parties et d'imaginer des situations adoptées aux nécessités de la scène moderne et conformes aux mœurs de son temps. En agissant ainsi Mairet se faisait une idée juste des devoirs et des droits de l'auteur dramatique, pour qui l'histoire doit être un guide et un soutien, mais jamais un joug. En effet, pourquoi y aurait-il des poètes, comme l'a dit Gœthe, s'ils ne faisaient que répéter ce qu'ont écrit les historiens? Sans doute il est des caractères qu'il n'est pas permis d'altérer profondément, parce qu'ils sont consacrés par la poésie ou par l'histoire :

> Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
> Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes (1).

Il serait également choquant de mettre à la scène une Jeanne d'Arc amoureuse ou une Andromaque adultère, un Achille peureux ou un Catilina dévoué à sa patrie. Mais, s'il est nécessaire de respecter ces traditions fameuses et de ne pas fausser l'histoire sur des points aussi solidement établis, le poète dramatique peut et doit, lorsqu'il a choisi son sujet, conserver de l'histoire tout ce qui s'accorde avec son système, et supprimer ou modifier ce qui est contraire à ses vues ou aux exigences du théâtre, à la condition que la vérité ne soit pas scandaleusement faussée. Mairet a fait ainsi

(1) Horace, *Epître aux Pisons.*

avec beaucoup de bonheur dans la composition de sa tragédie. Persuadé avec raison qu'un vieux mari, qui retrouve sa femme mariée à un plus jeune et à un plus généreux, doit être déplaisant et ridicule, il nous montre pendant tout le premier acte Syphax animé d'une violente haine contre les Romains, et, pour s'en délivrer, il le fait tuer dans la bataille. Il a bien soin de nous apprendre, dès le début, que Sophonisbe fut fiancée autrefois à Massinissa; ainsi nous ne sommes pas blessés de son brusque mariage. Enfin Mairet a compris que le jeune roi, après avoir envoyé le poison à sa femme, ne saurait continuer à vivre sans être avili aux yeux des spectateurs, qui jusqu'au dénouement n'ont cessé de le considérer comme un héros. C'est pourquoi, au lieu de suivre Tite-Live et de nous présenter Massinissa consolé par Scipion, salué publiquement du titre royal, placé sur une chaise curule, avec une couronne d'or, un sceptre d'ivoire, une toge triomphale, il termine dignement son rôle en nous le montrant décidé à ne pas survivre au trépas de Sophonisbe, et se frappant devant le corps inanimé de sa femme, après des plaintes éloquentes et des imprécations terribles. Grâce à ces heureux changements, Mairet a pu fonder en grande partie l'intérêt de sa tragédie sur l'amour de Sophonisbe et de Massinissa, dont il a su faire des personnages véritablement épris. « J'ai changé, dit-» il lui-même dans l'*Avis au lecteur*, deux incidents de » l'histoire assez considérables, qui sont la mort de Sy-» phax, que j'ai fait mourir à la bataille, afin que le » peuple ne trouvât point étrange que Sophonisbe eût » deux maris vivants, et celle de Massinissa, qui vécut » jusques à l'extrême vieillesse. Les moins habiles » doivent croire que je n'ai pas altéré l'histoire sans sujet,

» et les plus délicats verront, s'il leur plaît en prendre » la peine, la défense de mon procédé dans Aristote (1). »

Nous avons dit l'enthousiasme que souleva parmi les contemporains l'apparition de la *Sophonisbe;* nous espérons qu'une analyse fidèle de la pièce prouvera combien cette vive admiration était méritée (2). Au lever du rideau le vieux roi Syphax reproche à Sophonisbe d'avoir écrit à Massinissa, qu'elle avait dû jadis épouser et dont elle est encore éprise; il lui montre le billet qui vient de tomber entre ses mains. Il lui rappelle comment il a pour lui plaire sacrifié son repos, le salut de son royaume, l'amitié des Romains. « Si je ne m'étais pas » laissé charmer par ta beauté, lui dit-il,

On ne me verrait pas détruit comme je suis
Ni l'esprit aveuglé d'un nuage d'ennuis,
J'aurais dessus le front ma couronne affermie,
Car j'aurais Rome encore et la fortune amie.
Mais quoi? M'ayant perdu de gloire et de bonheur,
Il te restait encore à me perdre d'honneur;
Il te restait encor pour comble de malice
A te lier d'amour avecque Massinisse (3). »

Sophonisbe cherche à se justifier, en répondant qu'elle n'aime pas le jeune Numide, mais que, prévoyant des revers, elle a tenté de l'arracher par une passion feinte à l'alliance Romaine :

« J'ai voulu m'assurer de l'assistance d'un
A qui le nom Libyque avec nous fut commun. »

Ces deux vers ont égayé Voltaire, qui les cite comme

---

(1) Avis aux lecteurs.

(2) M. Marty-Laveaux a mis une rapide analyse de la pièce de Mairet dans l'appendice de la *Sophonisbe* de Corneille.

(3) Acte Ier, scène Ire.

un modèle de coupe ridicule. M. Ernest Serret, qui a commenté la *Sophonisbe* de Mairet avec une spirituelle bienveillance (1), fait remarquer avec raison que de nos jours ces vers sont devenus moins mauvais qu'ils ne l'étaient au dix-huitième siècle. « L'école romantique, » qui en a fait beaucoup de semblables, les adopterait » et les défendrait au besoin. » La critique de Voltaire n'en est pas moins juste; il est certain que dans toute cette première scène le langage se ressent de l'indécence de la situation. Sophonisbe ne se justifie pas d'une manière très satisfaisante pour son époux, et elle mérite les termes d'*impudente* et d'*effrontée* qu'elle s'attire par sa réponse. Syphax, de son côté, ne montre pas une grande sévérité conjugale, et, quand il dit à sa femme,

> Ne pouvais-tu trouver où prendre des plaisirs
> Qu'en cherchant l'amitié de ce prince Numide?

il nous donne beaucoup plus l'idée d'un Sganarelle ou d'un Orgon que du sauvage et jaloux Africain, à qui Alfieri prête ces paroles : « Je connais l'amour, sa puis- » sance, ses fureurs. C'est pourquoi je t'aimai toujours, » même malgré moi. La jalousie me dévore, me dé- » chire le cœur (2). » Dans Mairet, Syphax, après avoir accablé Sophonisbe d'injures qui appartiennent non pas au langage des personnes élevées dans de nobles habitudes et soutenues par de grandes passions, mais à celui du peuple dans les accès de sa plus grossière colère (3), chasse la reine de sa présence et reste seul avec Philon, un de ses généraux.

---

(1) *Correspondant*, 1er août 1873.

(2) *Œuvres dramatiques* du comte Alfieri, traduites par Petitot, t. III, p. 213.

(3) Guizot, *Corneille et son temps*.

Dans cette seconde scène le caractère du vieux roi se relève singulièrement. Quand son lieutenant l'engage à combattre au plus tôt son rival, dont les troupes sont déjà rangées en bataille devant les murs de la ville assiégée, Syphax se déclare prêt à terminer sa vie par une belle mort. Philon s'étonne de ces tristes pressentiments ; le roi lui confesse alors les déchirements de son cœur, l'ingratitude de Sophonisbe, et ajoute avec une mélancolie résignée :

« Ah ! Philon, souviens-toi que la Fortune est femme,
Et que, de quelque ardeur que Syphax la réclame,
Elle est pour Massinisse, et qu'elle aimera mieux
Suivre un jeune empereur qu'un autre déjà vieux (1). »

Le roi, qui ne se fait donc aucune illusion sur l'issue de la lutte, va se mettre à la tête de ses troupes et, en se retirant, souhaite à Massinissa tous les maux et, pour comble, l'amour de Sophonisbe. La reine rentre, suivie de Phénice, sa nourrice et l'une de ses confidentes ; elle se plaint d'avoir été trahie par l'esclave à qui elle avait confié la lettre écrite pour Massinisse. Phénice justifie le messager, qui a été arrêté, lié et fouillé. « Cependant, s'écrie Sophonisbe,

Ce glorieux vainqueur est encore à savoir
Le mauvais traitement qu'il me fait recevoir (2). »

Elle doute du pouvoir de ses charmes et craint surtout que le jeune prince n'aime ailleurs :

« Oh ! que je souffrirais, si mon amour trompé
Trouvait en Massinisse un cœur préoccupé ! »

(1) Acte Ier, scène 2e.
(2) Acte Ier, scène 3e.

Et, comme Phénice, qui redoute avant tout pour sa maîtresse la colère de Syphax, engage la reine à dissimuler mieux sa passion, Sophonisbe la rassure :

« Il a puni ma faute en me la reprochant,
Et, s'il m'eût voulu perdre, il l'eût fait sur le champ ;
C'est en quoi mon offense est plus blâmable encore
De tromper lâchement un mari qui m'adore ;
Mais un secret destin que je ne puis forcer
Contre ma volonté m'oblige à l'offenser (1). »

Ces vers sont importants ; car ils prouvent que Mairet n'a pas représenté, comme on le lui reproche à tort, une femme impudique, dont l'âme est fermée au remords, et dont le front ne sait pas rougir. Sophonisbe est une victime de la politique implacable de Carthage et de sa famille. Elle a été d'abord promise à Massinissa par son père Asdrubal, et, quand elle était sur le point d'être unie au jeune et brillant prince qu'elle aimait, un ordre du Sénat l'a jetée dans le lit d'un vieil époux. Aujourd'hui que des remparts elle peut voir son ancien fiancé dans tout l'éclat de la victoire, elle n'est pas maîtresse de contenir la passion qui se réveille. Comme la Pauline de Corneille, elle lutte au nom de l'honneur conjugal contre les feux de son premier amour, mais elle n'a pas l'héroïsme qui fait triompher le devoir ; elle succombe, désespérée de sa faiblesse :

« Hélas ! il paraît bien que l'amour pour mes crimes
M'alluma dans le cœur ces feux illégitimes ! »

Saint-Evremond attribue le succès de cette *Sophonisbe* à ce que le poète, ayant dépeint l'héroïne infidèle à son vieux mari, amoureuse d'un prince jeune et va-

(1) Acte Ier, scène 3e.

leureux, a dû rencontrer le goût des dames de son temps et le véritable esprit des gens de la cour (1). Il est certain que dans notre théâtre moderne, non pas seulement au siècle de Louis XIII, mais à toutes les époques, une sorte de droit est établi contre le mariage. Néanmoins, l'intérêt qui s'attache au caractère de Sophonisbe a des causes plus élevées. La fille d'Asdrubal est bien réellement éprise; elle a conscience pourtant du devoir qui devrait régner sur sa passion; elle ne se dissimule pas que, si ses parents et sa patrie l'ont poussée au mal par leurs cruelles exigences, elle s'y laisse entraîner trop volontiers. Aussi prévoit-elle les châtiments et les expiations qui ne peuvent manquer de lui être bientôt imposés. Cette faiblesse mêlée de honte et de repentir, cet amour insensé dont elle gémit en s'y abandonnant, cette crainte de la punition future qui couronne, en effet, la tragédie, font l'intérêt et la moralité de ce caractère injustement attaqué. Sophonisbe exprime admirablement le trouble de son âme dans les deux beaux vers qui terminent le premier acte. Elle va se rendre au temple pour assister à un sacrifice. « Allons y donc, Phénice, dit-elle,

> « Et de peur de prier contre mon propre bien,
> En adorant les Dieux ne leur demandons rien. »

Au second acte, Sophonisbe, qui n'a pas le courage d'assister au combat, charge ses confidentes de se rendre sur les remparts et de lui apporter des nouvelles. Restée seule, elle déplore ses malheurs dans un long monologue, qui dépeint souvent avec force, quelquefois aussi avec recherche, les sentiments contraires dont elle est

(1) Saint-Evremond, édition in-4°, t. II, p. 283.

la proie. Elle maudit d'abord cette funeste passion qui lui inspire des vœux en faveur de l'allié des Romains; elle adjure ensuite ses propres soldats de l'abandonner et de ne point sacrifier leur noble vie pour défendre une reine indigne de leur dévouement :

« Que vous sert de défendre avecque tant de peine
Les portes et les tours qui couvrent votre reine,
Si déjà l'insensée aime tant son vainqueur
Que d'en porter l'image au milieu de son cœur?
Que vous sert de défendre une place rendue
En voulant conserver sa liberté perdue?
Plutôt, braves sujets, armez-vous contre moi
Qui suis le plus mortel des ennemis du Roi,
Moi qui trahis mon nom, ma gloire, et ma patrie,
Pour aimer Massinisse avec idolatrie (1)! »

Les deux confidentes reviennent épouvantées, sans pouvoir cependant donner aucune nouvelle précise sur l'issue de la bataille ; elle n'ont vu qu'une mêlée confuse, des nuages de poussière, d'où sortaient des cris terribles. La reine prévoit avec angoisse les derniers malheurs, lorsque le messager Caliodore vient annoncer que le combat est perdu.

SOPHONISBE.

Le Roi par conséquent est mort ou prisonnier?

CALIODORE.

De tous nos maux publics c'est ici le dernier.
Il est vrai qu'en montrant sa valeur infinie
Ce prince malheureux a sa trame finie.

SOPHONISBE.

Plutôt qu'il est heureux de n'avoir pas vécu
Pour être à la merci de ceux qui l'ont vaincu!
Et qu'il est importun de conserver sa vie
En un temps où la mort est si digne d'envie (2)! »

(1) Acte II, scène 1re.
(2) Acte II, scène 2e.

Au moment où la glorieuse fin du vieux roi et la honte de la défaite raniment dans l'âme de Sophonisbe les sentiments généreux et la haine de Rome, on entend un grand bruit. Le messager va voir quelle est la cause de ce tumulte, et il revient bientôt annoncer que Massinisse prend possession de la ville. La reine éperdue supplie Caliodore de la percer de son épée, et, sur son refus, s'apprête à se frapper elle-même. Mais Phénice lui arrache le poignard, la détourne de son fatal projet, et l'exhorte à vivre pour tenter le pouvoir de ses charmes et essayer de ravir Massinisse à l'alliance romaine. Quoiqu'elle n'ait pas beaucoup d'espoir, Sophonisbe, dominée à son insu par la force de son amour, se décide à attendre le vainqueur.

« Ce remède, Phénice, est ridicule et vain;
Il vaut mieux se servir de celui de la main,
Et d'un coup généreux, digne de mon courage,
Me jeter dans le port en dépit de l'orage.
Mais, pour vous contenter, je me force et veux bien
Faire une lâcheté qui ne serve de rien [1]. »

Massinisse paraît enfin au commencement du troisième acte; il se félicite de cette dernière bataille, qui le délivre d'un usurpateur et lui rend son royaume héréditaire. Le jeune roi est entouré des principaux Romains qui viennent de combattre sous sa conduite et qui lui demandent ses ordres. Massinisse les remercie dans de beaux vers, qu'on croirait être de Corneille :

« Je ne refuse pas, invincibles Romains,
Ni ces cœurs généreux, ni ces puissantes mains,
Qui par tout l'Univers, quand les causes sont bonnes,
Otent comme il leur plaît et donnent les couronnes [2]. »

[1] Acte II, scène 3e.
[2] Acte III, scène 1re.

Il leur commande de s'assurer du palais où s'est réfugiée Sophonisbe ; car cette femme belle, rusée, énergique, pourrait inventer quelque stratagème et se soustraire aux vainqueurs, dont elle doit orner le triomphe.

La scène suivante nous ramène auprès de la reine, que ses confidentes exhortent à vivre et à faire l'expérience de sa beauté. Sophonisbe répond que la douleur a effacé ses charmes tant vantés, mais elle se laisse volontiers persuader par ses femmes, qui louent ses irrésistibles attraits dans quelques vers dignes des plus galants madrigaux applaudis à l'Hôtel de Rambouillet :

« Au reste la douleur ne vous a point éteint
Ni la clarté des yeux ni la beauté du teint ;
Vos pleurs vous ont lavée, et vous êtes de celles
Qu'un air triste et dolent rend encore plus belles ;
Vos regards languissants font naître la pitié,
Que l'amour suit parfois et toujours l'amitié,
N'étant rien de pareil aux effets admirables
Que font dans les beaux cœurs les beautés misérables.
Croyez que Massinisse est un vivant rocher,
Si vos perfections ne le peuvent toucher (1). »

On dirait qu'en écrivant ce passage, Mairet connaissait et se rappelait ces vers latins de Pétrarque, qui, en traçant avec une complaisance minutieuse le portrait de Sophonisbe, semble avoir eu sous les yeux la divine image de Laure :

« Et dolor ipsa decet miseram, nec compta placere
Tempore felici poterat magis.
Vis inerat, radiansque decor qui pectora posset
Flectere quo vellet, mentesque auferre tuendo,
Inque medusæum præcordia vertere marmor (2). »

(1) Acte III, scène 3e.
(2) Petrarchæ *Africa*, quam recensuit Pingaud, p. 184.

Caliodore vient apprendre à la reine que Massinisse monte les degrés du palais. Sophonisbe, avant d'attaquer le vainqueur avec sa seule beauté, adresse à l'amour une invocation, développement inutile et recherché, qui fit les délices des beaux esprits à la mode :

« Voici, puissant amour, un sujet assez ample
Pour laisser de ta force un mémorable exemple ;
Entreprends ce miracle, afin que les mortels
De soupirs et d'encens échauffent tes autels ;
Fais donc, et je te voue un temple magnifique
Comme au restaurateur des affaires d'Afrique (1). »

Enfin arrive l'entrevue attendue depuis le commencement de la pièce et préparée avec beaucoup d'art. Dès les premiers mots, Massinisse se montre non-seulement un prince généreux, mais encore un galant cavalier. Le discours qu'il adresse à sa captive est d'une courtoisie chevaleresque, et, comme on l'a dit justement, « d'une convenance toute *racinienne*. »

« Ne m'étant pas permis d'empêcher vos misères,
Je ferai pour le moins qu'elles vous soient légères,
Et, si je ne le puis, j'aurai soin en tout cas
Que de nouveaux malheurs ne les aggravent pas,
Et qu'on vous traite en reine et non pas en captive.
Rendez donc l'assurance à votre âme craintive,
Et que votre douleur se dispose à songer
En quoi les miens ou moi la pouvons soulager (2). »

La réponse de Sophonisbe et d'une adresse extrême. Elle complimente d'abord Massinisse de sa générosité et remercie les Dieux de lui avoir accordé dans son malheur la faveur de tomber dans les mains d'un vainqueur

(1) Acte III, scène 3e.
(2) Acte III, scène 4e.

magnanime. Puis, insinuante et savamment provocante, elle commence l'œuvre de séduction :

« Tant s'en faut que votre heur m'oblige à murmurer
Que je demande aux Dieux de le faire durer,
Et vous n'aurez jamais une grandeur parfaite
Que lorsque vous aurez ce que je vous souhaite.
Les présents que le sort vous fait à mes dépens
Ne sont pas le sujet des pleurs que je répands (1). »

Massinisse se trouve en un moment enflammé, et, loin d'essayer de cacher l'ardeur qui le dévore, il déclare à la reine que son souhait le plus vif est de la servir et de se soumettre a son commandement. Toute cette première partie de la scène, qui renferme une situation prodigieusement scabreuse, est traitée par Mairet avec beaucoup d'art et de science dramatique. Est-ce à dire que le poète ait complétement triomphé de la difficulté ? Non, sans doute. Les confidentes prononcent trois ou quatre vers, dont le manque de mesure et le ton bourgeois contrastent malheureusement avec la dignité et l'éloquence pénétrante de Sophonisbe. Phénice, remarquant l'effet que le langage de la reine produit sur le prince, dit derrière elle à l'autre suivante : « Ma compagne, il se prend; » et la compagne à son tour s'écrie un moment après :

Comme de plus en plus cet esprit s'embarrasse (2) !

Voltaire, avec sa fine et spirituelle ironie, raille cette grossièreté naïve et ce fâcheux mélange de comique et de tragique ; mais il reconnaît combien il est glorieux pour Mairet d'avoir réussi dans la plus grande partie de

(1) Acte III, scène 4e.
(2) *Ibid.*

cette scène à rendre non-seulement acceptable, mais très émouvante, une situation presque impossible au théâtre. La suite de la scène n'est pas moins heureusement traitée. Grâce à une remarquable gradation des sentiments, Mairet arrive à dissimuler combien est étrange la conduite du prince qu'il a résumée dans ce vers énergique :

Massinisse en un jour voit, aime, et se marie (1).

A peine le jeune roi a-t-il laissé deviner à Sophonisbe sa faiblesse qu'elle tombe à ses genoux et lui demande, comme dans le récit de Tite-Live, la grâce de mourir libre et exemptée du joug romain :

« Je ne demande pas à vos mains libérales
Ni mon sceptre perdu ni ses pompes royales ;
Car j'atteste les Dieux que, quand je les aurais,
Avec l'âme et le cœur je vous les donnerais (2). »

Par la majesté du souverain pouvoir, par le nom de la nation numide, par ses genoux et sa main victorieuse qu'elle embrasse, elle réclame de lui le serment

Que jamais le Tibre
Ne la reçoive esclave, ou qu'elle meure libre!

A cette prière si réservée et si noble, Massinisse répond par une déclaration passionnée. La reine feint de ne pas y ajouter foi et de douter de sa beauté dans des vers mélodieux qui rappellent les plaintes d'Andromaque se demandant comment ses tristes attraits peuvent inspirer de l'amour :

(1) Acte III, scène 3e.
(2) Acte III, scène 4e.

« Certes, ma vanité serait trop ridicule,
Si je m'imaginais qu'en l'état où je suis,
Captive, abandonnée, au milieu des ennuis,
Le cœur gros de soupirs et les yeux pleins de larmes,
Je conservasse encor des beautés et des charmes. »

Massinisse lui jure qu'il ne peut plus vivre sans elle Sophonisbe se plaît à irriter sa passion :

« La veuve de Syphax est trop infortunée
Pour avoir Massinisse en second hyménée,
Et son cœur généreux formé d'un trop beau sang
Pour faire une action indigne de son rang. »

Enfin le roi s'écrie :

« Puisque Syphax n'est plus, il ne tiendra qu'à vous
D'avoir en Massinisse un légitime époux. »

Il lui propose de la mener sans tarder à l'autel. Sophonisbe laisse alors éclater les tendres sentiments qu'elle nourrit depuis longtemps pour le jeune héros et consent à devenir sa femme. Massinisse transporté lui réclame

Un honnête baiser pour gage de sa foi,

et, après avoir obtenu cette faveur, ordonne que tout se prépare pour le mariage. Il est regrettable que Mairet ait compromis l'impression vraiment dramatique de ce dialogue par cette concession aux habitudes galantes de son temps. Mais chez lui, comme chez tous ses contemporains, un amant n'en croit pas un « je vous aime » et n'est convaincu que par un baiser. Pour le noter en passant, Pétrarque nous présente un Massinissa qui n'est ni moins brûlant d'amour ni moins exigeant :

« ..... Igitur, regina, manebis
Et nostri memoranda tori per sæcula consors,
Ni renuis, nostroque nocet vetus ardor amori. »
« Hic humilem complexus heram (1), »

Si l'on retranchait les deux confidentes, si l'on adoucissait quelques vers ou trop ampoulés ou gâtés par une familiarité bourgeoise, si on modifiait quelque peu la fin du dialogue, cette belle scène, savamment conduite, admirablement graduée, serait certainement digne encore d'exciter les applaudissements du public. C'est qu'elle respire la véritable passion, comme l'avaient senti les contemporains et comme le reconnaissait hautement Voltaire, lorsqu'il opposait à la froideur de la *Sophonisbe* de Corneille l'émotion sincère et le vivant amour des deux héros de Mairet. A une époque où l'on voyait au théâtre beaucoup de galanterie et jamais d'amour, où les auteurs dramatiques croyaient montrer une parfaite connaissance des plus tendres sentiments, lorsqu'ils mettaient dans la bouche de leurs personnages de fades madrigaux ou des dissertations insipides et glaciales, comment les spectateurs n'auraient-ils pas été charmés et émus par la peinture d'une vraie et véhémente passion ? La brusquerie même de l'ardeur qui enflamme Massinisse fut une des causes principales du succès en ce temps où, comme l'a si bien expliqué M, Guizot, ces effets subits, ces coups de soleil amoureux obtiennent la foi de tous; « car l'amour » n'est pour le beau monde qu'un ordre du ciel, une » influence de l'étoile, une fatalité aussi inexplicable » qu'inévitable (2). »

Ce troisième acte de la *Sophonisbe*, si intéressant et si

(1) Petrarchæ *Africa*, p. 125.
(2) Guizot, *Corneille et son temps*, p. 219.

dramatique, se termine par une scène, dont il faut se garder de mesurer l'importance à la longueur ; car, quoique courte, elle est fort utile à la justification du caractère de l'héroïne et fait le plus grand honneur à la science tragique de Mairet. Au lieu de nous montrer la reine transportée de joie et fière d'un succès inespéré, il la représente pensive et repliée sur elle même. La voix de la conscience se fait entendre :

« Phénice, je ne sais ce qui doit m'arriver ;
Mais, quelque doux présent que le bonheur m'envoie,
Mon cœur ne goûte point une parfaite joie.
Syphax n'a pas encor les honneurs du tombeau,
Et d'un second hymen j'allume le flambeau (1). »

La lutte de la passion et du devoir s'est ranimée ; Phénice se met encore une fois du côté de la passion, qui l'emporte, lorsque Sophonisbe s'écrie :

« Allons donc travailler à notre liberté
Et cédons aux rigueurs de la nécessité. »

Mais les convenances sont sauvées, grâce à l'art délicat du poète et à ces nuances inconnues jusqu'alors sur la scène française dans l'analyse des sentiments. On n'ose blâmer Sophonisbe, on ne sait plus que la plaindre. Ainsi, dans la tragédie de Racine, Œnone excitant la passion de Phèdre épargne à l'épouse de Thésée l'odieux qu'attirerait sur elle une confidence volontaire.

Le quatrième acte commence par un entretien qui, si nous en exceptons quelques termes malsonnants, est plein de noblesse et de passion. Sophonisbe expose à Massinisse, en fort beaux vers, le désintéressement et la pureté de son amour :

(1) Acte III, scène 4e

« Il me faudrait la voix de l'éloquence même
Pour vous représenter à quel point je vous aime.
Il suffit que pour trop et trop bien vous aimer
Il n'est point de discours qui le puisse exprimer.
Mais j'atteste le ciel que ma foi non commune
Regarde Massinisse, et non pas la fortune,
Et qu'en pareil degré de fortune et d'ennui,
Ce qu'il a fait pour moi, je l'aurais fait pour lui (1). »

Elle raconte avez complaisance au jeune prince comment elle l'aime depuis le jour où elle lui fut autrefois fiancée, quelle douleur elle éprouva quand la raison d'Etat la fit l'épouse de Syphax, et quel combat elle dut, au nom du devoir conjugal, livrer à sa passion, quand elle revit Massinisse rendu plus aimable encore par l'éclat de la victoire. Le roi répond dignement à ses aveux, lorsque cette tendre conversation est interrompue par l'arrivée d'un soldat romain. Il vient annoncer à Massinisse que Scipion entre dans Cirtha et veut lui parler. A cette nouvelle, l'inquiétude se manifeste si visiblement sur le visage du prince que Sophonisbe devine le danger :

« Dites la vérité; vous craignez le pouvoir
De celui qui vous mande et que vous allez voir. »

Massinisse répond avec franchise qu'il craint l'opposition du général romain ; il prévoit même qu'on voudra le forcer au divorce, mais il jure de résister :

« ..... Que vif aux enfers je sois précipité
Si jamais je consens à cette lâcheté. »

Sophonisbe le remercie de sa générosité, mais l'engage à céder, si la lutte est impossible. Elle le supplie

(1) Acte IV, scène 1re.

seulement de lui renouveler la promesse de ne pas la laisser devenir l'esclave des Romains :

« ..... Je vous demande au moins,
Au nom de tous les Dieux, de nos noces témoins,
Et par la pureté de l'amour conjugale,
De conserver en moi la dignité royale;
Enfin je vous conjure autant que je le puis
De vous bien souvenir de ce que je vous suis.
Ne souffrez pas qu'un jour votre femme enchaînée
Soit dans un capitole au triomphe menée (1). »

Massinisse cherche à dissiper les tristes pressentiments de la reine et lui donne de nouveau sa foi :

Que, quoiqu'il en arrive,
Rome ne verra pas Sophonisbe captive.

La scène suivante nous montre Scipion et son lieutenant Lélie; ils regrettent le rapide mariage du prince africain, et se demandent quel moyen ils doivent employer pour séparer leur allié de Sophonisbe, cette implacable ennemie du nom romain. Lélie conseille à son général d'user de douceur; mais le vigoureux et systématique esprit de Scipion comprend qu'il faut un remède énergique à une telle folie. Dès les premiers mots de ce dialogue, on sent qu'on a devant soi de vrais Romains. Mairet, le premier, a eu la gloire de tracer quelques-uns de ces caractères, dont Corneille sera bientôt le peintre incomparable; il a saisi ce mélange de vigueur et d'héroïsme, de volonté tenace, d'égoïsme sublime et de grandeur inimitable qui rappelle le nom du peuple-roi. Aussi l'arrivée de Scipion, que le poète produit sur le théâtre au moment nécessaire pour y dé-

(1) Acte IV, scène 1re.

terminer la crise, élève singulièrement l'action du drame et porte l'émotion à son comble. C'est Rome elle-même qui entre en scène pour renverser le frêle bonheur de Sophonisbe et de Massinissa. Quel intéressant spectacle va résulter du contraste de ce sage et froid consul, dont la chasteté avait étonné l'Espagne, avec l'emportement fougueux de ce jeune roi, enfant passionné du sol africain! Scipion le prend d'abord sur un ton orgueilleusement railleur :

« Eh bien! cher Massinisse, est-il sous le soleil
Un roi dont le bonheur soit au vôtre pareil?
Quoi! bons Dieux! dans le cours d'une même journée
Recouvrer un royaume et faire une hyménée! »

L'ironie devient bientôt éloquente et indignée :

« Massinisse en un jour voit, aime, et se marie.
A-t-on jamais parlé d'une telle furie?
Bien plus l'aveuglement de sa raison est tel
Qu'il entre dans le lit d'un ennemi mortel,
D'un Syphax, d'un tyran, de qui l'injuste épée
A sur son père mort la puissance usurpée [1] »

Scipion parle bientôt au nom de Rome, dont l'implacable politique et la souveraine arrogance se montrent dans son hautain langage; il s'exprime comme s'exprimera plus tard, dans Corneille, Flaminius à la cour de Prusias :

« Par quelle autorité prenez-vous le butin
Qui doit appartenir à l'empire Latin?
Ne savez-vous pas bien que c'est là son partage
Et qu'il vous rétablit dedans votre héritage? [2]. »

Massinisse plie le front sous ces paroles; il reconnait

---

[1] Acte IV, scène 3e.
[2] Acte IV, scène 3e.

que Sophonisbe appartient à Rome, mais il la demande comme le prix de ses services et de sa vaillance. Scipion reste inébranlable :

« Je ferais une faute indigne de pardon,
Si je vous octroyais un si funeste don;
Accorder ce présent à l'ardeur qui vous brûle
Ce serait vous donner la chemise d'Hercule. »

Le roi éperdu se jette alors aux genoux de Scipion, embrasse ses mains, et, dans une prière désespérée, tente un dernier effort pour toucher le cœur de celui qu'il nomme encore son ami. Le consul a besoin de toute son énergie pour résister à ces tragiques supplications :

« Il faut que je vous nie
Ce qu'exige de moi votre mauvais génie,
Les raisons que j'en ai sont d'un tel intérêt
Que rien ne peut changer cet immuable arrêt. »

Massinisse s'abandonne au plus violent emportement. Il rappelle le courage qu'il a montré sur tant de champs de bataille pour assurer le triomphe des Romains, il prend à témoin son sang répandu, il met sous les yeux de Scipion ses blessures. Puis, voyant que tout est inutile, il se relève et le maudit :

« O Dieux! rien ne l'émeut, ô cœur sans amitié
Et sourd à la prière et sourd à la pitié! »

Cette scène, dans laquelle Scipion se montre tour à tour sévère, amical, ironique, sans jamais être ébranlé par les prières, les plaintes, le désespoir successivement calme et impétueux de Massinisse, est éminemment dramatique. Corneille la déclare un endroit inimitable

« qu'il serait dangereux de retâter après Mairet (1). »
On a dit que le héros se trouve diminué par la supériorité de position et de caractère qu'a sur lui le général romain. Cette critique ne nous semble pas juste, car Massinisse est la victime d'une fatalité contre laquelle il ne peut rien, et si, pour sauver Sophonisbe, il descend à des supplications que ne lui aurait certainement pas arrachées le soin de son propre salut, il se relève par la sincérité de son amour et les terribles accents de son désespoir.

Profondément ému de cette grande douleur, regardant presque avec épouvante la redoutable puissance des feux de l'amour, Scipion se retire et dit à Lélie :

Tâche de m'adoucir ce courage invincible.

Mais en vain le doux et aimable lieutenant du consul reprend avec modération les arguments de son général contre Sophonisbe, rappelle au malheureux prince la funeste influence de cette femme sur Syphax, qui pour lui obéir a perdu la couronne et la vie. Massinisse écoute à peine ces conseils, répond que Sophonisbe ne saurait jamais le détacher de l'alliance romaine, et finit par prier Lélie d'attendrir Scipion.

Au commencement du cinquième acte, Massinisse, dévoré d'impatience et de honte, exhale son impuissante colère dans un monologue; il cherche le moyen de secouer le joug tyrannique de Rome :

« Que me sert le pouvoir et le titre de roi
Si dans mon propre état on me donne la loi ? »

---

(1) Corneille, *Sophonisbe*, Avis au lecteur.

Mais bientôt il se prouve à lui-même qu'il est impossible de fuir la toute-puissance de Rome victorieuse :

« Que pourrais-je entreprendre, et que pourrais-je faire,
Qui n'excedât l'effort et le pouvoir humain?
Forcerai-je moi seul tout le pouvoir Romain?
Ou ferai-je moi seul ce qu'en seize ans de guerre
N'a pu faire Hannibal ni par mer ni par terre?
Non, non, ma Sophonisbe, il n'y faut plus penser
Notre sort n'est pas tel qu'on le puisse forcer (1). »

Lélie revient et annonce au roi avec tristesse que la résolution du consul est irrévocable :

« J'ai charge de vous dire et de vous ordonner
De rendre Sophonisbe, ou de l'abandonner
Comme chose au public utile et nécessaire;
Avisez maintenant ce que vous voulez faire (2). «

Massinisse accueille ce cruel arrêt par un mouvement d'une superbe éloquence; il répond au Romain qu'il compte

« Se perdre, et par sa mort apprendre à tous les rois
A ne suivre jamais ni vos mœurs, ni vos lois,
Cruels, qui sous le nom de la chose publique
Usez impunément d'un pouvoir tyrannique,
Et qui, pour témoigner que tout vous est permis,
Traitez vos alliés comme vos ennemis. »

Corneille n'a pas mis dans le cœur de son Nicomède plus d'indignation ni dans sa bouche de plus fières paroles. La suite du discours n'est pas moins noble, soit que Massinisse exprime amèrement le regret d'avoir si bien servi les Romains, soit qu'il félicite Syphax d'avoir su, par une mort glorieuse, échapper à l'ignominie de devenir esclave :

(1) Acte V, scène 1re.
(2) Acte V, scène 2e.

« Ah! que si le passé se pouvait rappeler,
Je m'empêcherais bien de servir de matière
A la sévérité de ton humeur altière,
Peuple vain, qui croirais n'avoir pas triomphé
A moins d'un pauvre roi sous ses fers étouffé.
Oui, Lélie, il importe à la gloire d'un homme
Que ma femme elle-même aille esclave dans Rome,
Et que sa vanité seule semblable à soi
Triomphe en même temps de Syphax et de moi.
O bienheureux vieillard dont la trame est finie,
Sur le point qu'il tombait sous votre tyrannie! »

Lélie défend Scipion de ces accusations injustes et déclare que le général romain n'obéit pas à une ambition personnelle. Pour le prouver, il dit que Sophonisbe pourra éviter la honte d'être traînée derrière le char triomphal si elle a le courage de mourir. Tandis que Massinisse répond avec une navrante ironie, un messager apporte une lettre de Sophonisbe :

« Si rien ne peut fléchir la rigueur obstinée
De ceux que mon courage a faits mes ennemis,
Plutôt qu'être captive en triomphe menée,
Donnez-moi le présent que vous m'avez promis (1). »

Massinisse se prépare à porter lui-même le poison que Sophonisbe lui demande, mais Lélie s'y oppose. Le roi accepte ce nouvel ordre avec une résignation pleine de dédain, et, se tournant vers le messager, lui remet le poison :

« Tu le vois, mon ami, qu'avec tout mon pouvoir
Il ne m'est pas permis seulement de la voir. »

Les beautés de cette scène ne doivent pas nous empêcher de blâmer la faute grave que Mairet a commise en nous montrant, à l'exemple de Montchrestien, les Ro-

(1) Acte V, scène 2e.

mains informés de l'empoisonnement futur de Sophonisbe. Il a voulu sans doute rendre Scipion plus généreux, et il n'a réussi qu'à le rendre pour un moment presque odieux. Mais le dénoûment, qui est comparable aux plus beaux que le théâtre nous ait laissés, rachète cette faiblesse.

Nous nous retrouvons en présence de la reine, qui s'entretient avec ses confidentes et se dispose à mourir. Elle énumère les sinistres présages qui lui annoncent sa fin prochaine, et raconte un songe dont la signification ne saurait être douteuse :

« Du malheureux Syphax l'image ensanglantée
Avec ces tristes mots à moi s'est présentée :
Ingrate, je reviens de l'éternelle nuit
Pour t'assurer encor du malheur qui te suit;
D'un mari méprisé le courroux légitime
Te demande aux Enfers où t'appelle ton crime.
Adieu, tes voluptés feront naufrage au port (1). »

Mairet le premier a su ménager ces développements brillants que ses successeurs n'ont pas oublié de mettre en usage. Il serait facile de montrer combien d'auteurs lui ont emprunté les plus beaux et les plus expressifs de ses mouvements dramatiques. C'est ainsi qu'un des morceaux le plus justement loués au XVIIIe siècle, le songe que Crébillon fait raconter par sa Clytemnestre, paraît avoir été directement imité du songe de Sophonisbe. La veuve d'Agamemnon s'exprime ainsi :

« Sous mes pas chancelants un gouffre s'est ouvert;
L'affreux séjour des morts à mes yeux s'est offert,
. . . . . .
. . . . . La malheureuse Electre
A grands pas, où j'étais, semblait guider un spectre.

(1) Acte V, scène 4e.

Je fuyais; il me suit. Ah! seigneur, à ce nom
Mon sang se glace. Hélas! c'était Agamemnon.
« Arrête, m'a-t-il dit, d'une voix formidable,
Voici de tes forfaits le terme redoutable,
Arrête, épouse indigne, et frémis à ce sang
Que le cruel Egisthe a tiré de mon flanc. »

Sophonisbe, moins coupable que Clytemnestre, meurt plus courageusement. Le messager apporte un poison avec un billet de Massinisse :

« Puisqu'il faut obéir à la nécessité,
Recevez de ma part cette coupe funeste.
De tous les biens que j'eus c'est le seul qui me reste
Et le dernier témoin de ma fidélité (1). »

D'ailleurs le roi a promis de ne pas longtemps lui survivre. Sophonisbe, rendue plus forte par cette assurance, reçoit la mortelle liqueur, et, après avoir recommandé la résignation à ses suivantes, s'écrie :

« N'est-ce point à mes jours une gloire assez grande
Que, tout obscurs qu'ils sont, Rome les appréhende ?
Nos vainqueurs sont vaincus, si nous leur témoignons
Qu'ils nous craignent bien plus que nous ne les craignons.
Sus donc ! ne perdons pas en discours infertiles
Le temps qu'il faut donner aux effets plus utiles;
Délivrons les Romains de la peur et du mal
Que leur pourrait causer la fille d'Asdrubal (2). »

Nous ne dirons pas que Racine, dans sa tragédie de *Mithridate*, ait emprunté le tour ou les pensées de Mairet; mais il faut cependant reconnaître qu'il y a entre les unes et les autres un rapport frappant. Sophonisbe dit à ses femmes :

(1) Acte V, scène 5e.
(2) *Ibid.*

« Je vous commande donc comme votre maîtresse
De contenir si bien la douleur qui vous presse
Que vos pleurs ni vos cris ne déshonorent pas
La gloire qui doit suivre un si noble trépas. »

Mithridate, s'adressant à Monime et à Xipharès, parle ainsi :

« Mon sort de sa tendresse et de votre amitié
Veut d'autres sentiments que ceux de la pitié,
Et ma gloire, plutôt digne d'être admirée,
Ne doit pas par des pleurs être déshonorée. »

Après avoir fait ses dernières recommandations, Sophonisbe boit le poison avec un calme héroïque, et, lorsqu'elle commence à en ressentir les atteintes, elle dit à sa nourrice et à ses confidentes :

« Mais la Parque dans peu me fermera la bouche,
Mes filles, aidez-moi, portez-moi sur ma couche.
Et que je meure au moins dessus le même lit
Où mon funeste hymen hier soir s'accomplit (1). »

Elle tombe inanimée entre les bras de ses suivantes, qui l'emmènent hors de la scène. Lorsqu'elles ont disparu, Scipion entre avec Lélie et Massinisse, dont la fausse tranquillité fait illusion au général romain. Le froid et austère consul félicite le roi de sa fermeté, lui promet la reconnaissance du peuple, la faveur du sénat, et l'invite à ne plus songer qu'au bonheur du royaume qui lui est enfin rendu. Massinisse se borne à répondre par ce seul vers :

« Je vous tromperai bien avant que le jour passe (2). »

Bientôt Caliodore vient raconter la fin de la reine.

(1) Acte V, scène 5e.
(2) Acte V, scène 6e.

Massinisse veut la revoir morte, puisqu'il n'a pu lui dire un dernier adieu. On tire une tapisserie qui laisse voir Sophonisbe étendue sur son lit. Le malheureux prince met Scipion et Lélie en face de sa femme pâlie par la mort. Corneille avait raison de proposer cette scène comme un modèle ; c'est le cri du désespoir d'autant plus profond qu'il est moins exagéré :

« Quant à moi, désormais, tout m'est indifférent,
Et, quant à mon Etat, ma douleur vous le rend.
Après m'avoir ôté le désir de la vie,
Vos biens ni vos honneurs ne me font point envie.
Usurpez l'univers de l'un à l'autre bout,
Je n'y demande rien, je vous le cède tout (1) »

Scipion et Lélie croient alors devoir le quitter pour ne point l'irriter davantage. Resté seul devant le cadavre de Sophonisbe, Massinisse se livre sans contrainte à sa douleur. Il est regrettable que ses plaintes commencent par une froide apostrophe aux yeux éteints de Sophonisbe :

« Clair soleil, la terreur d'un injuste Sénat,
Et dont l'aigle romain n'a pu souffrir l'éclat,
Doncques votre lumière a donné de l'ombrage,
Donc vous êtes couvert d'un éternel nuage,
Et sans aucun midi la mort et le destin
Confondent votre soir avec votre matin (2). »

Que si de ces adieux suprêmes on retranche ce morceau trop conforme au mauvais goût du temps, il restera une scène irréprochable, pleine d'une sensibilité douce et d'une douleur résignée qui convient à la majesté de Massinisse mourant. A la fin, la colère et l'indignation

(1) Acte V, scène 6e.
(2) Acte V, scène 8e.

éclatent dans des malédictions d'un grand et tragique effet :

« . . . . . O peuple ambitieux,
J'appellerai sur toi la colère des Cieux.
Puisses-tu retrouver, soit en paix, soit en guerre,
Toute chose contraire et sur mer et sur terre!
Que le Tage et le Pô contre toi rebellés
Te reprennent les biens que tu leur as volés!
Que Mars faisant de Rome une seconde Troie
Donne aux Carthaginois tes richesses en proie,
Et que dans peu de temps le dernier des Romains
En finisse la race avec ses propres mains! »

Après ces éloquents cris de haine, Massinisse tire un poignard caché sous sa robe et se tue. Corneille avait certainement ce passage à la pensée, lorsque dans sa tragédie d'Horace, il écrivait les fameuses imprécations de Camille. Les deux poètes nous semblent être également restés dans la nature. Camille est femme : sa douleur est plus expansive, plus emportée, on dirait même plus déclamatoire, si le sentiment n'était pas vrai et la passion vive. Mairet a dû et su donner à l'expression du désespoir de Massinisse moins d'emportement et de farouche colère.

Telle est la pièce que les contemporains accueillirent avec enthousiasme, que Corneille, illustré par tant de chefs-d'œuvre, rappelait avec admiration, et que Voltaire nommait la mère de toutes les tragédies françaises. Après en avoir consciencieusement blâmé les défauts et mis en lumière les beautés, il convient de réclamer pour elle la place qui lui est due dans notre histoire dramatique. Quand on a lu et étudié la *Sophonisbe*, on ne peut, à ce qu'il nous semble, accepter cette opinion qu'avant Corneille on ne connaissait sur le théâtre ni la passion, ni le devoir, ni la tendresse, ni

la grandeur (1). Nous croyons que Mairet fournit à Corneille un premier exemple, très imparfait sans doute encore, mais net et saisissant, de la puissance de tous ces éléments, dont on nie l'existence avant l'apparition du *Cid*. Comment peut-on refuser à la tragédie de Mairet la tendresse et la passion ? Nous avons montré quelle sincère émotion anime Massinisse et Sophonisbe, qui sont des amants véritables, profondément épris, ne ressemblant nullement aux personnages de convention dont les pièces du temps sont remplies. Le vieux Syphax lui-même sauve en quelque sorte ce que sa situation a de comique par la sincérité de son amour et les énergiques expressions de son désespoir jaloux. Le devoir n'a-t-il pas aussi une grande place dans la *Sophonisbe* ? La conscience ne s'y fait-elle pas entendre ? Qu'on se rappelle le remords s'éveillant dans l'âme de l'héroïne, l'amour s'effrayant et reculant à la voix du patriotisme ou de la fidélité conjugale, toutes ces incertitudes passionnées qui durent vivement toucher les spectateurs. Enfin, est-il juste de ne pas reconnaître dans Mairet la claire et noble conception de la majesté romaine ? La grandeur vraiment tragique n'éclate-t-elle pas dans la haine inflexible que porte la fille d'Asdrubal au nom romain, dans les prières et les malédictions de Massinisse, dans la peinture de ce Scipion tour à tour ironique, sévère, hautain, réservé, toujours politique, inaccessible à tout sentiment contraire au bien du peuple romain ? Nous trouvons donc avant le *Cid* les caractères peints avec les nuances qui leur sont propres, quelques-uns des secrets des maîtres de la scène, comme ces combats de la passion et du devoir, ces reproches de la

(1) Guizot, *Corneille et son temps*.

conscience, ces analyses délicates des émotions les plus cachées, l'art encore inexpérimenté, mais déjà puissant, de faire mouvoir à propos ces ressorts du cœur humain si capables d'ébranler l'âme en la rendant sensible aux événements qu'on lui représente.

Si maintenant nous considérons la construction de la pièce, nous reconnaîtrons sans peine que le moule de la tragédie française est à peu près définitivement formé. Bien plus, nous regretterons que les successeurs de Mairet ne s'en soient pas tenus au sage et modéré système adopté par l'auteur de *Sophonisbe*. La loi des vingt-quatre heures est rigoureusement observée, les cinq actes sont régulièrement divisés et ne contiennent pas de hors-d'œuvre, l'unité d'action est complète. Sur tous ces points, Mairet est d'accord avec l'école classique, dont Racine sera le plus complet représentant. Mais combien est plus large sa manière de concevoir l'unité de lieu ! Nous ne sortons pas du palais de Syphax; seulement, chaque fois qu'il en est besoin, le poète n'hésite pas à nous transporter d'une chambre dans une autre, du vestibule dans l'appartement de la reine. Il nous semble que ce prudent compromis entre les habitudes espagnoles et l'étroit règlement de d'Aubignac aurait, s'il avait été maintenu, épargné à Corneille bien des tortures et à ses successeurs bien des invraisemblances accumulées. Enfin, il ne faut pas oublier dans la *Sophonisbe* la préoccupation d'une certaine exactitude de costume bien rare à cette époque; les soldats de Scipion sont *couverts à la romaine* et ne portent pas les mêmes vêtements que ceux de Syphax ou de Massinisse (1).

Pourquoi donc cette belle pièce qui, selon l'équitable

(1) Acte III, scène 1re.

jugement de Voltaire, apprit aux Français les règles de la vraie tragédie et mit notre théâtre en honneur, a-t-elle été, après plus d'un demi-siècle de succès et de gloire, absolument exclue de la scène? C'est que, même si nous écartons les défauts, elle ne mérite pas le titre de chef-d'œuvre dans le sens le plus élevé du mot. Elle pèche par la forme du style, et, si, par les grands intérêts traités, par l'énergie des caractères, par la force des sentiments, par l'exacte et sage observation des règles dites classiques, elle trace la voie à la tragédie française, elle ne constitue pas la langue tragique. Certes, souvent il arrive que Mairet, porté et comme soulevé par son sujet, trouve des expressions fières, des traits éclatants, dont on ne saurait s'empêcher d'admirer la puissance. D'assez longs passages sont écrits dans une langue claire, nette, abondante, concise. Mais ce sont là des qualités partielles qui ne se soutiennent pas d'une manière continue. Pour ne pas parler des nombreuses incorrections, dont la plupart appartiennent à l'époque et non à l'écrivain, il y a dans le style de Mairet une familiarité bourgeoise, « qui était d'autant plus à la » mode que ce genre est plus facile et qu'on a pour » excuse de pouvoir dire : Cela est naturel (1). » Voltaire, dont nous citons les paroles, a dit ailleurs avec non moins de raison qu'on approuva longtemps ce naturel qui approche du bas, parce qu'on ne connaissait pas encore celui qui touche au sublime (2). Dans Mairet, une pensée noble et grave est trop souvent gâtée par des expressions vulgaires et presque comiques. Dans la

(1) Voltaire, Epître dédicatoire au duc de la Vallière.
(2) Commentaires sur Corneille.

situation la plus pathétique, des minuties puériles viennent distraire l'attention et de petits détails occupent des personnages qui traitent les plus importants intérêts. Mairet n'avait pour lui qu'un heureux instinct et manquait de la prescience du génie, qui était nécessaire pour établir l'harmonie entre le ton et le sujet, et élever, selon les expressions de M. Guizot, la langue de la poésie dramatique à la hauteur des sentiments généreux et des grandes pensées. Telle devait être l'œuvre de Corneille. Mais l'éclatante gloire de l'auteur du *Cid* ne devait pas nous rendre injuste pour son prédécesseur. Ce sera l'éternel honneur de Mairet d'avoir fait sur cette route, qui menait à la vraie tragédie, un premier pas tellement remarquable que, si nous cherchons à ressaisir par le souvenir la première œuvre réunissant à des degrés appréciables les caractères de la poésie dramatique, notre imagination ne remonte pas au delà de sa *Sophonisbe*.

Nous avons dit le succès de cette pièce, lorsqu'elle fit son apparition sur le théâtre en 1629. Rien ne lui manqua, pas même la critique, qui fait souvent plus pour la réputation d'un ouvrage qu'une louange unanime. Mairet nous apprend que le plus important de ses défenseurs fut le comte Prosper Bonarelli de la Rovère, auteur tragique alors célèbre en Italie, fondateur et président perpétuel de l'Académie des Ténébreux d'Ancône. Il mit en tête de la dernière édition de sa meilleure tragédie, *Soliman*, deux discours en l'honneur de la *Sophonisbe* et adressa cet éloge à l'ami le plus dévoué du poète, Antoine Brun. Il prédisait à cette pièce une faveur durable malgré les envieux. Son souhait se réalisa. Chaque fois qu'on reprenait la *Sophonisbe*, elle était applaudie et faisait encore bonne figure

sur la scène où se succédaient les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine. Enfin, lorsque Mairet avait depuis longtemps renoncé au théâtre et à la poésie, se survivant à lui-même, aigri par la chute de ses dernières pièces, relégué dans l'ombre et dans l'oubli, la *Sophonisbe* lui valut un regain de popularité et comme une sorte de résurrection. Il y avait plus de trente ans que l'ouvrage de Mairet avait été joué pour la première fois, lorsque le grand Corneille eut l'idée de traiter à son tour le même sujet. Séduit sans doute par la beauté du caractère de Sophonisbe, l'immortel auteur du *Cid* et d'*Horace* se dit à part lui qu'aucun personnage ne convenait mieux à la nature de son génie, à son idéal dramatique, à la peinture de l'héroïsme. Le poète, qui avait fait de Rome comme le centre de son œuvre, voulut donner à son Nicomède une sœur digne de lui et fut porté naturellement à célébrer l'indomptable fille d'Asdrubal

> Après le Cid, après don Sanche, après Horace,
> Après ces Castillans dignes de ces Romains,
> Après tous ces héros, puissante et forte race,
> Des plus hautes vertus modèles surhumains (1).

Peut-être aussi Corneille, devenu le maître incontesté de la scène française, arrivé au comble de la gloire, se souvenait-il de la querelle du *Cid* et n'était-il point fâché de faire courir à son ancien rival le péril d'une lutte facile en apparence et d'obscurcir par une comparaison, dont les chances ne semblaient pas douteuses, le seul ouvrage de Mairet resté debout dans la ruine commune de ses autres tragédies. Telle fut la pensée

(1) Henri de Bornier, *Stances sur Racine.*

qui se présenta certainement à l'esprit de Mairet, lorsqu'il apprit que Corneille se disposait à faire jouer une *Sophonisbe*. Il en conçut un vif chagrin. « Ah vraiment! » écrit un contemporain, j'oubliais de vous dire que le » pauvre Mairet est malade, et que l'on dit que c'est le » dépit qu'il a de ce qu'on a refait sa *Sophonisbe* qui lui » cause cette maladie. Celui qui l'a entrepris devait » bien attendre qu'il fût mort, pour ne pas donner à des » enfants, en présence d'un père âgé de quatre-vingt-» quinze ans, la mort qu'il a prétendu leur donner (1). » Le savant éditeur de Corneille qui cite ce passage a soin de faire remarquer qu'il faut se garder de prendre à la lettre les quatre-vingt-quinze ans dont il est question ici. Mairet n'avait alors que soixante-un ans et devait déjà être bien indifférent à la génération nouvelle pour qu'on pût commettre sur son âge une si grande erreur. Cependant son nom était encore respecté, et le souvenir de sa gloire passée n'était pas tellement éteint que Corneille ne se crût obligé de le ménager. Après avoir reconnu au commencement de sa préface qu'il n'y a rien de si difficile que de mettre sur le théâtre un sujet déjà traité par un autre avec succès, il accorde avec son habituelle sincérité des éloges à l'ancienne *Sophonisbe* : « Depuis trente ans que M. Mairet a fait admirer sa » *Sophonisbe* sur notre théâtre, elle y dure encore, et il » ne faut pas de marque plus convaincante de son mé-» rite que cette durée qu'on peut nommer une ébauche » ou plutôt des arrhes de l'immortalité qu'elle assure à » son illustre auteur, et certainement il faut avouer » qu'elle a des endroits inimitables et qu'il serait dan-» gereux de retâter après lui. Le démêlé de Scipion

(1) Donneau de Visé, *Nouvelles nouvelles*, 3e partie, p. 166.

» avec Massinisse et les désespoirs de ce prince sont de » ce nombre, et il est impossible de penser rien de plus » juste et très difficile de l'exprimer plus heureuse- » ment. » Mais est-ce que ces éloges ne semblaient pas mettre Corneille en contradiction avec lui-même ?

Si telles étaient à son avis les beautés de la pièce de Mairet, pourquoi traitait-il le même sujet ? Il paraît avoir eu conscience de la difficulté, si nous en jugeons par les précautions oratoires qu'il prend pour s'excuser de la lutte qu'il veut tenter. Il allègue l'exemple des anciens, dont la noble et laborieuse émulation a été imitée par les modernes. De même que les trois grands tragiques grecs ont représenté tour à tour une *Orestie*, « feu M. Tristan a renouvelé *Marianne* et *Panthée* sur » les pas du défunt sieur Hardy ; le grand éclat que » M. Scudéry a donné à sa *Didon* n'a point empêché » que M. de Boisrobert n'en ait fait voir une autre trois » ou quatre ans après. » D'ailleurs, il déclare que, s'il traite le sujet de Sophonisbe, c'est par le désir de faire autrement que Mairet, sans ambition de faire mieux. Evidemment Corneille se sert d'un véritable exorde par insinuation et couvre de fleurs son rival pour l'attaquer bientôt plus à son aise. Quand il arrive à la défense de sa propre pièce, on ne tarde pas à découvrir le fond de sa pensée. Il a voulu donner une *Sophonisbe* de sa façon, parce qu'il trouvait que Mairet avait gravement péché dans l'invention de sa fable et dans la peinture du principal caractère. La critique adressée à Mairet clairement par Corneille est la même qu'il faisait à Racine et que ses partisans répétaient à l'envi ; comme l'auteur d'*Andromaque*, le poète de l'ancienne *Sophonisbe* n'a pas le bon goût de l'antiquité et viole la vérité historique. C'est, en effet, l'opinion générale au dix-

septième siècle que Corneille seul a le souci scrupuleux de l'histoire, le respect de la tradition, le culte de la vraisemblance et de la vérité. Il dit lui-même qu'il a conservé avec fidélité aux illustres héros d'autrefois les caractères de leur temps, de leur humeur, et de leur nation (1). Saint-Evremond dit que Corneille presque seul possède la véritable intelligence des mœurs antiques, fait mieux parler les Grecs que les Grecs, les Romains que les Romains, les Carthaginois que les citoyens de Carthage (2). La Bruyère s'exprime dans les mêmes termes, et Fénelon, qui mêle pourtant un léger blâme à l'éloge, accepte le jugement du moraliste. N'y a-t-il pas un peu d'illusion dans cette opinion des contemporains? Corneille n'a-t-il pas eu le grand art de dépayser les spectateurs? N'est-il pas évident que, comme on ne reconnaissait pas chez lui les modernes, on n'hésitait point à reconnaître les anciens? Certes, il est vrai que Corneille est naturellement guidé dans le choix de ses sujets par son idéal dramatique, qui est l'héroïsme, la passion tendue et exaltée par la volonté, et qu'il y a le plus souvent une admirable concordance entre l'idée mère de l'écrivain et l'histoire romaine, source de ses meilleures inspirations. Mais il n'est pas moins vrai que, parce qu'il est poète, il n'est jamais l'esclave de l'histoire et sait la subordonner, quand il le faut, à son système tragique, la modifier avec une sage réserve, pour rester créateur, et nous présenter des héros qui ne sont ni complétement faux ni tout à fait conformes à la tradition, mais qui sont avant tout Cornéliens. Or,

(1) Corneille, Lettre à Saint-Evremond, édition in-4° de ce dernier, t. II, p. 289.

(2) Saint-Evremond, *ibid.*, p. 287.

quand l'auteur de *Cinna* reproche à Mairet de n'avoir pas mis à la scène la *Sophonisbe* de Tite-Live, il s'attaque lui-même à son insu et condamne les conceptions à qui il doit ses plus sublimes ouvrages. Quand, au nom de l'histoire, il entreprend de lutter contre Mairet, c'est contre les droits et les priviléges de la poésie dramatique elle-même qu'il combat, si bien que dans une telle rivalité il s'expose nécessairement à demeurer au-dessous de son devancier, malgré sa gloire, son expérience et son génie. En vain, Corneille rejette le mauvais succès de sa pièce sur l'ignorance du public; il ne devait s'en prendre qu'à lui-même. Les spectateurs n'ont pas à porter au théâtre un exemplaire de l'histoire romaine pour s'assurer de la vérité exacte des événements qui se déroulent sous leurs yeux. Ils veulent être touchés et se déclarent satisfaits si les caractères sont dramatiques, c'est-à-dire, produisent en eux les émotions qu'ils sont venus chercher. Il était impossible, comme nous l'avons montré, d'obtenir ce résultat avec le sujet de la *Sophonisbe*, si l'on ne modifiait pas les éléments purement historiques. Corneille en a fait l'expérience à ses dépens. Il a présenté Sophonisbe entre ses deux maris et scandalisé ainsi le public, qui n'était nullement obligé de se faire les réflexions développées longuement par l'auteur dans sa préface. C'est précisément parce que cette duplicité d'époux est chose antique et carthaginoise qu'elle devait déplaire aux Français du dix-septième siècle. Une fois entré dans cette voie de fidélité historique à outrance, sans avoir d'autre préoccupation que de ne jamais ressembler à Mairet, Corneille était condamné à accumuler les maladresses et les fautes. Son Syphax n'est pas supportable. Vieillard amoureux et mari débonnaire au commencement de la pièce, il ne peut

qu'exciter les sourires, quand on le voit se laisser dominer par une femme impérieuse et rusée. Bientôt il tombe dans le dernier ridicule, quand, retrouvant Sophonisbe mariée à son jeune rival, il ne reçoit d'elle pour réponse à ses plaintes que des paroles dédaigneuses et des reproches déshonorants. Enfin, il devient odieux, soit qu'il s'abaisse honteusement devant les Romains vainqueurs et leur demande sa grâce en faisant retomber ses fautes sur la fille d'Asdrubal, soit que, préparant une lâche vengeance, il invite Lélius à prendre d'énergiques mesures contre Sophonisbe. Tel devait être sans doute le vieux Numide, mais tel ne pouvait pas être le personnage d'une tragédie. Le caractère de Massinisse n'est pas plus heureusement conçu. On ne saurait rencontrer un personnage moins intéressant. Quelle froideur même dans ses déclarations d'amour! Quelle faiblesse, soit qu'il tremble devant son ancienne maîtresse, Erixe, princesse africaine, inventée par Corneille pour constituer une intrigue suffisante à remplir une tragédie, soit qu'il s'humilie sans mesure pour essayer d'attendrir Lélius : « C'était pourtant là, dit » justement Voltaire, une belle occasion de répondre » avec dignité, de faire valoir les droits des rois et des » nations, d'opposer la violence africaine à la grandeur » romaine, de repousser l'outrage par l'outrage, au lieu » de jouer le rôle d'un valet qui s'est marié sans la permission de son maître. Il soutient ce malheureux » personnage dans la scène suivante avec Sophonisbe; » il la prie de venir avec lui supplier Scipion; et enfin, » la faiblesse de ses expressions ne répond que trop à la » faiblesse de son âme (1). » C'est au dénouement sur-

(1) Voltaire, Commentaires.

tout que Massinisse, si véhément et si passionné dans la pièce de Mairet, est avili et méprisable. Il se décide, sans avoir montré de colère contre Rome et de désespoir, à envoyer la coupe fatale. Sophonisbe, indignée avec raison de cette lâcheté, lui renvoie le poison, en disant qu'elle en a moins besoin que lui et le traite comme le dernier des hommes. Enfin, il met le comble à son ignominie en épousant Erixe, lorsque Sophonisbe vient à peine d'expirer. Corneille a si bien compris que ce mariage achève de rendre son héros odieux et bas qu'il n'ose le faire reparaître. Lélius, qui n'a aucune part importante au dénouement, reste seul sur la scène avec l'ennuyeuse Erixe et deux ou trois personnages subalternes. C'est en comparant cette fin intolérable à la catastrophe si dramatique de Mairet qu'on regrettera surtout que Corneille ait cru devoir à son tour traiter ce sujet.

Corneille est même de beaucoup inférieur à son rival dans la peinture de Sophonisbe, dont le caractère paraissait pourtant convenir merveilleusement à la nature de son génie. Il reprochait à Mairet d'avoir donné le premier l'exemple de personnages, célèbres par leur héroïsme inflexible, transformés en amoureux romanesques, tels que les aimait, non pas Racine, qui ne comptait pas encore, mais Quinault, qui semblait devoir être le chef de l'école nouvelle. « Ces grands coups de maître » passent ma portée, écrivait-il avec une ironie signifi- » cative, je les laisse à ceux qui en savent plus que moi, » et j'aime mieux qu'on me reproche d'avoir fait mes » femmes trop héroïnes par une ignorante et basse » affectation de les faire ressembler aux originaux qui » en sont venus jusqu'à nous, que de m'entendre louer

» d'avoir efféminé mes héros par une docte et sublime » complaisance au goût de nos délicats qui veulent de » l'amour partout et ne permettent qu'à lui de faire auprès d'eux la bonne ou mauvaise fortune de nos ouvrages (1). » Il se proposait donc de peindre Sophonisbe d'après son système, qui consistait à employer l'amour dans le drame comme un ornement, et non comme le principal ressort, parce que « cette passion est » trop chargée de faiblesse pour être dominante dans une » pièce héroïque. » Il voulait mettre à la scène une Sophonisbe occupée tout entière de sa haine contre Rome, sacrifiant d'abord le jeune Massinisse au vieux Syphax pour le bien de Carthage, et revenant à Massinisse victorieux avec aussi peu de souci de la fidélité conjugale qu'elle en avait eu autrefois de son penchant en s'éloignant du prince que son cœur préférait. Il y avait certainement dans cette manière de comprendre le personnage de Sophonisbe beaucoup de grandeur et de vérité. Quiconque aurait eu connaissance du projet de Corneille aurait pu légitimement espérer qu'une héroïne allait naître, digne sœur de cette Emilie, toujours prête à sacrifier sa passion au désir de la vengeance, et ne songeant qu'à user de sa beauté pour la perte d'Auguste :

« Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres. »

Malheureusement, quand Corneille en arriva à l'exécution de son plan, il se laissa, par un inconcevable aveuglement, distraire de ses intentions au point de

(1) Corneille, *Sophonisbe*, Avis au lecteur. — Quinault venait en décembre 1664 de faire représenter *Astrate*, qui avait attiré tout Paris, pendant que la *Sophonisbe* de Corneille était négligée.

créer une Sophonisbe contraire à l'héroïne qu'il avait rêvée et que, par une illusion plus étonnante encore, il se persuada avoir réalisée. C'est, en effet, une chose bien bizarre que dans une pièce déclarée par les partisans de Corneille si conforme aux mœurs de l'antiquité et de Carthage, il y ait plus de galanterie et de romanesque que dans l'ouvrage de Mairet. La Sophonisbe de Corneille n'est pas plus que celle de Mairet uniquement possédée de la haine contre Rome, qui ne pouvait suffire, comme nous l'avons indiqué, à remplir toute une tragédie; seulement, au lieu de partager son âme entre son inimitié et un grand et sincère amour, puisque, de son aveu, elle n'éprouve pour Massinissa qu'un caprice sans profondeur et sans durée, elle est perpétuellement détournée de son principal dessein par une folle ardeur de braver Erixe, cette rivale placée en face d'elle par Corneille contre toutes les traditions historiques. Que dire de cette superbe ennemie du nom romain qui ne tient pas sans doute à ce que Massinisse l'aime, mais qui ne veut pas qu'il en aime une autre :

« Des cœurs que la vertu renonce à posséder
La conquête toujours semble douce à garder (1). »

Convenait-il de mettre dans la bouche de la fière Carthaginoise toutes ces petites coquetteries féminines, dont Voltaire a cruellement relevé l'indécence, des dissertations dignes de la *Clélie* ou du *Brutus*, des accès de jalousie? Comment reconnaîtrait-on l'héroïne, dont Corneille esquisse le noble portrait dans sa préface, lorsqu'on entend Sophonisbe elle-même parler ainsi de sa lutte contre Erixe :

(1) Corneille, *Sophonisbe*, acte 1er, scène 2e.

« J'en faisais mon suprême et mon unique bien ;
« Tous les cœurs ont leur faible, et c'était là le mien (1). »

Cette Erixe, qui occupe à ce point la fille d'Asdrubal au milieu de sa haine contre les Romains et de son horreur pour l'esclavage, ne mérite pourtant pas cet excès d'honneur que lui fait Sophonisbe. Elle agit si mollement pour elle-même qu'elle n'oblige pas un seul instant les spectateurs à entrer dans ses intérêts. On pourrait jouer la pièce sans elle; elle ne contribue en rien ni au nœud ni au dénouement.

Tous ces défauts, dont un seul suffirait à expliquer le mauvais succès de la nouvelle *Sophonisbe*, ne sont pas compensés par le style, qui devrait réparer les vices du fond et qui les augmente. On a dit avec raison que la langue de Corneille a suivi les vicissitudes de son génie, parce que pour lui écrire n'a jamais été qu'exprimer son idée (2). Le ton général reste ferme sans doute et l'accent héroïque; la phrase se développe toujours avec une ampleur qui est comme le dernier souvenir de la grandeur passée; mais les impropriétés, les tournures bizarres, les incorrections abondent; la fausseté des images et la vaine enflure des expressions sont rendues plus apparentes encore par les quelques passages où brillent des étincelles de son génie et où semble se réveiller le feu qui avait animé l'immortel auteur du *Cid* et de *Cinna*.

Cependant la pièce de Corneille ne subit pas une chute complète. Voltaire dit qu'elle n'obtint qu'un médiocre succès, et Corneille lui-même se console de son

(1) Corneille, *Sophonisbe*, acte V, scène 1re.
(2) Guizot, *Corneille et son temps*.

échec en rappelant les illustres suffrages que la *Sophonisbe* lui valut. Loin d'être, en effet, condamnée au silence dès son apparition, cette tragédie excita une longue polémique qui fut surtout favorable à Mairet. Car les adversaires et les défenseurs de Corneille se trouvèrent d'accord pour louer l'ancienne *Sophonisbe*. Saint-Evremond pousse le zèle en l'honneur de Corneille jusqu'à prétendre que celui qui a dépassé tous les auteurs français s'est peut-être dépassé lui-même dans cette pièce; mais il n'ose pas, malgré son envie, nier le mérite de la *Sophonisbe* de Mairet (1). Donneau de Visé, qui, après avoir sévèrement critiqué l'œuvre de Corneille, se retourne en sa faveur contre ses adversaires, rappelle avec éloge dans ses deux dissertations contradictoires la pièce de Mairet (2). Quant aux ennemis de Corneille, on comprend sans peine qu'ils aient à l'envi exalté l'ancienne Sophonisbe pour mieux accabler la nouvelle. Le plus malveillant de ces adversaires, l'abbé d'Aubignac, se garda bien de négliger cette facile tactique, dont le succès était assuré. Dans les pamphlets successifs qu'il dirigea contre le grand poète, à qui il ne pardonna jamais de ne l'avoir pas consulté pour le choix et le développement de ses tragédies, il fait un pompeux éloge de Mairet : « Premièrement, dit-il, les per-
» sonnes d'honneur n'ont pas approuvé que M. Corneille
» ait pris ce sujet, que M. Mairet avait autrefois mis au
» théâtre assez heureusement; il était une matière
» consommée à laquelle il ne fallait pas toucher. La
» croyance de mieux faire que tous les autres ne devait
» pas soulever M. Corneille contre un homme mort au

(1) Saint-Evremond, Dissertation sur l'*Alexandre* de Racine.
(2) *Recueil* de l'abbé Granet, t. Ier, p. 132 et 133.

» théâtre; il ne fallait point attaquer le repos d'un poète » qui ne lui faisait point de mal, et que le temps et la » réputation devaient tenir à couvert contre cette injure. » Aussi la justice publique l'a-t-elle vengée. M. Cor- » neille, qui voyait tout le Parnasse au-dessous de lui, » a donné le sujet de le mettre au dessous d'un autre » auquel on ne pensait plus; car il est certain que la » *Sophonisbe* de Mairet est plus judicieuse et mieux » construite que celle-ci; les personnages y sont plus » héroïques et la bienséance mieux observée (1). » Certes, on ne saurait trop blâmer cette partiale et haineuse critique; mais il nous paraît évident que d'Aubignac a raison de donner la préférence à la pièce de Mairet sur celle de Corneille; l'une mérite l'admiration, l'autre n'a droit qu'à l'indulgence. Or, si les ennemis de Corneille eurent, à l'époque de l'apparition de sa tragédie, l'impiété de manquer de respect au déclin d'un grand homme, ses partisans ont eu de leur côté, chaque fois que fut repris ce piquant sujet de discussion littéraire, le grave tort de traiter Mairet avec le plus injuste dédain. C'est ainsi que, le *Mercure* de mai et d'avril 1708 ayant proposé d'indiquer d'où est venu le mauvais succès de la *Sophonisbe* de Corneille, l'auteur d'une dissertation, insérée dans le numéro du mois de janvier suivant, se crut obligé d'immoler Mairet sur l'autel de son illustre rival. A défaut de raisons sérieuses, il accumule les plaisanteries, s'amuse tant qu'il peut aux dépens du vieux tragique, et n'arrive, par son style badin mêlé d'ironie,

(1) Remarques sur la tragédie de *Sophonisbe* par M. Corneille, envoyées à madame la duchesse de R***, par monsieur L. D., réimprimées dans le *Recueil* de Granet, t. Ier, p. 134.

qu'à donner une déplorable idée de son goût et de sa bonne foi.

La pièce de Mairet semblait être de nouveau oubliée, lorsqu'en 1764 Voltaire lui rendit quelque peu de popularité et lui ménagea comme une seconde résurrection. Il eut la singulière pensée de consacrer quelques moments de sa vie alors si occupée à retoucher l'ancienne *Sophonisbe* et de présenter ce travail comme un bon modèle que feraient bien de suivre les jeunes auteurs. « Nous avons des jeunes gens qui font des vers » sur des sujets assez inutiles; ne pourrait-on pas em» ployer leurs talents à soutenir l'honneur du théâtre » français, en corrigeant *Agésilas*, *Attila*, *Suréna*, *Othon*, » *Pulchérie*, *Pertharite*, *Œdipe*, *Médée*, *Don Sanche d'Ara*» *gon*, *la Toison d'or*, *Andromède*, enfin toutes les pièces » de Corneille *tombées dans un plus grand oubli que So*» *phonisbe*, et qui ne furent jamais lues de personne après » leur chute [1]. » L'imagination n'était pas nouvelle : Jean-Baptiste Rousseau avait osé *rétablir* ainsi, non-seulement la *Marianne*, de Tristan, ce qui n'était qu'un demi-mal, mais encore le *Cid* lui-même, ce qui fut une véritable profanation. Voltaire n'a que des louanges pour une tentative aussi monstrueuse : « On pourrait » même, écrit-il, refaire quelques scènes de *Pompée*, » de *Sertorius*, des *Horaces*, et en retrancher d'autres, » comme on a retranché entièrement les rôles de *Livie* » et de l'*Infante* dans ses meilleures pièces; ce serait à » la fois rendre service à la mémoire de Corneille et à » la scène française, qui reprendrait une nouvelle vie. » Nous avons plus d'une pièce qui, étant corrigée, pour-

[1] Voltaire, Epître dédicatoire de la *Sophonisbe* au duc de La Vallière.

» rait aller à la postérité. J'ose croire que l'*Astrée*, de » Quinault, le *Scévole* de Du Ryer, l'*Amour tyrannique* » de Scudéry, bien rétablis au théâtre, pourraient faire » de prodigieux effets (1). » Joignant l'exécution au précepte, Voltaire essaya de redonner la vie à la *Sophonisbe* de Mairet. Il avait voulu surtout l'habiller à la moderne en la corrigeant du côté du style. Il conservait presque entièrement le fond, l'ancien amour de Massinisse et de la fille d'Asdrubal, la lettre écrite par la femme de Syphax à son premier fiancé, la douleur et la mort valeureuse du vieux roi, le caractère froid et hautain de Scipion, la catastrophe, point d'épisode, point de rivale de Sophonisbe, point d'amour étranger dans la pièce. Pourtant il se permit certaines modifications, dont la plupart valent beaucoup moins que les situations anciennes. Sa Sophonisbe est peut-être plus farouche dans l'expression de sa haine contre Rome, mais elle est moins sincèrement éprise, moins partagée entre le devoir et l'amour, en un mot moins vivante. Massinisse ressemble beaucoup trop à ces héros de Voltaire, dont Orosmane est le type le plus accompli. Son emportement est perpétuel, sa violence exagérée, son langage déclamatoire. Craignant que son principal personnage ne soit avili, Voltaire le peint téméraire et ne s'aperçoit pas qu'il le rend moins naturel. Massinisse, qui connaît à merveille l'insatiable ambition des Romains, tente à peine d'attendrir Scipion. En présence du consul et de son lieutenant Lélius, il se montre superbe, provoquant, railleur, comme s'il n'était pas dans la main de ceux qu'il traite avec un imprudent dédain. Il songe

(1) Voltaire, Epître dédicatoire de la *Sophonisbe* au duc de La Vallière.

à faire alliance avec les Carthaginois, ses anciens ennemis; il essaie d'arracher Sophonisbe aux Romains en ordonnant à ses plus fidèles Numides de l'enlever et de la conduire chez son père Asdrubal. Mais le vigilant Lélius découvre et rompt ce complot. Massinisse arrive alors aux dernières limites de la fureur; il se conduit non comme un amant désespéré ou comme un roi irrité, mais comme un fou dont le courroux, loin d'être tragique et noble, ne saurait qu'exciter la pitié. Il met la main à son épée et menace Lélius :

« Ah! c'en est trop enfin! Cet excès d'insolence
Pour la dernière fois tente ma patience.
Traître! ôte-moi la vie, ou meurs de cette main (1). »

Lélius le fait arrêter et désarmer par des soldats que sa prudence tenait apostés. Ce n'est donc plus comme un allié, mais comme un captif, que Massinisse paraît devant Scipion. Le consul se montre plein de douceur et pardonne au prince ses inutiles violences, sans lui permettre un instant d'espérer la grâce de Sophonisbe. Que devient, dans cette scène, la dignité de Massinisse, quoique Voltaire ait tant à cœur de ne la point abaisser? Le discours de Scipion est sage, simple, vraiment romain; mais on sent que plus le consul est majestueux et fier, plus le roi devient petit. Le premier personnage de la pièce est d'autant plus amoindri qu'il était tout à l'heure plus furieux et plus menaçant.

Le dénoûment de la tragédie de Mairet, si dramatique et si touchant, n'est pas moins faiblement modifié par Voltaire. Massinisse feint de céder au raisonnement de Scipion et ne veut que revoir Sophonisbe pour la déter-

(1) Voltaire, *Sophonisbe*.

miner à la mort. Dans cette suprême entrevue, que Scipion ne lui refuse pas, les deux amants s'engagent à une mutuelle fermeté. Sophonisbe demande à son mari pour dernière preuve d'amour le fer ou le poison. Au cinquième acte, quand Massinisse reparaît devant Scipion, il a donné de sa main la mort à la reine. On ouvre une porte : Sophonisbe est étendue sur un siége, le poignard enfoncé dans le sein. On se demande avec étonnement quel profit Voltaire croyait pouvoir retirer d'une telle transformation des données historiques. Pourquoi n'a-t-il pas conservé cette belle scène de Mairet, dans laquelle la vaillante fille d'Asdrubal fait ses recommandations à ses femmes, et vide, sans que son bras tremble, la coupe fatale? Pourquoi n'a-t-il pas laissé à sa Sophonisbe la gloire de mourir comme Annibal, en buvant le poison qui va la soustraire à l'esclavage? A quelle bizarre idée a-t-il obéi, quand il a cru devoir attribuer à Massinisse la sauvage et brutale énergie de tuer lui-même la femme qu'il adore? Combien ce forcené, revenant pâle, troublé, chancelant, est moins intéressant que le Massinisse de Mairet, dont le sombre désespoir, quelque violent qu'il soit, ne manque ni de la dignité qui convient à un roi prêt à mourir, ni du superbe dédain de la victime qui s'estime supérieure à ses meurtriers? Dans la pièce de Voltaire, Massinisse s'est empoisonné et meurt en présence de Scipion et de Lélius, qui écoutent immobiles et muets ses vociférations :

« Monstres, qui par mes mains avez commis mon crime,
Allez au Capitole offrir votre victime! »

Mairet a mieux terminé la tragédie en éloignant Scipion et en nous montrant Massinisse, seul devant le corps

inanimé de Sophonisbe, se frapper sous nos yeux après ses malédictions éloquentes.

On voit que Voltaire a eu grand tort de ne pas s'en tenir à son projet de conserver entièrement le fond de la tragédie de Mairet. Quant à la forme, qu'il avait surtout la prétention de réparer, il n'a pas mieux réussi dans son essai de correction. Il n'a pas laissé subsister un seul vers de l'ancienne *Sophonisbe*, comme si tout dans le style de Mairet était suranné et vieilli. Il en résulte qu'au lieu d'une langue trop souvent familière et bourgeoise, mais souvent aussi relevée par des expressions fières, des traits éclatants, des images hardies, des tours énergiques et concis, nous avons le style dramatique des mauvais jours de Voltaire, c'est-à-dire, un langage d'une faiblesse incolore, sans originalité et sans précision, une versification molle et lâche qui ne rappelle en rien le brillant et facile génie de l'auteur de *Mahomet*, d'*Alzire* et de *Sémiramis*.

Aussi la tentative de Voltaire reçut-elle du public un très médiocre accueil. Néanmoins cet échec fut plus profitable à la gloire de Mairet que n'aurait été le plus heureux succès. Tous ceux que passionnaient les questions littéraires se hâtèrent de lire ou de relire l'ancienne *Sophonisbe*, dont la vogue se trouva pour quelque temps rajeunie. On accorda pleine justice à l'œuvre du vieux tragique, qui dut à Voltaire non pas le service qu'il avait l'intention de lui rendre, mais un bienfait plus solide, qu'il n'avait pas prévu. Car ce fut bien réellement, et non par métaphore, comme il le croyait, « qu'il » ressuscita la mère de toutes les tragédies françaises, » laissée depuis quatre-vingts ans dans son tombeau [1]. »

[1] VOLTAIRE, Epître dédicatoire au duc de La Vallière.

Pour tous les hommes de goût, l'héroïne de Mairet fut *la reine des Sophonisbe*, comme, malgré son âge et les trop nombreux défauts d'une langue qui n'était pas fixée ni même formée, elle est encore digne de notre admiration et de notre préférence. Ce n'est certainement pas en effet la *Sophonisbe* d'Alfieri qui peut lui disputer le premier rang. Le poète Italien regardait lui-même sa pièce comme une de ses plus médiocres tragédies. Quoiqu'il ait recherché la simplicité héroïque, Alfieri a produit une œuvre absolument romanesque, dans laquelle il n'y a plus la moindre place réservée à la vérité historique. Ses personnages ne vivent pas ; ce sont des abstractions ; chacun d'eux représente un principe et un devoir, dont le parfait accomplissement ne saurait être arrêté ou gêné par la passion. Comme l'art n'est pas pour l'écrivain un but, mais un moyen, comme il fait du théâtre une tribune, il n'y a dans la *Sophonisbe* d'autre mouvement que celui des pensées, qui, quelque généreuses et passionnées qu'elles soient, ne peuvent remplacer l'action dramatique et la peinture vivante des caractères. Quand la tragédie commence, Massinisse est entré vainqueur à Cirtha et veut reprendre sur Sophonisbe ses anciens droits. Les deux amants croient Syphax mort et forment le projet d'un prochain mariage. Mais Syphax, que les Romains ont fait prisonnier, reparaît ; alors c'est entre les trois personnages, que le poète ne craint pas de réunir sur la scène, une lutte de magnanimité et de dévouement presque surhumain. Sophonisbe s'écrie : « Syphax respire ; je » suis son épouse ; je partage son sort, quel qu'il puisse » être, et je ne suis pas indigne de lui [1]. » Massinisse

[1] *Œuvres dramatiques* du comte Alfieri, traduites par Petitot ; *Sophonisbe*, acte III, scène 2e.

ne veut pas seulement, comme il en manifeste l'intention tardive dans le Trissin et comme il le tente dans Voltaire, arracher Sophonisbe aux Romains, mais sauver son rival avec elle. Syphax, ému profondément par tant de grandeur, dompte sa jalousie et son amour, renonce à sa femme et met sans hésiter sa main dans la main de Massinisse : « Madame, écoutez-moi ; je » vous aime pour vous seule; j'aime mieux vous céder » à un autre que de vous voir périr inutilement pour » moi (1). » Sophonisbe rejette avec indignation le bonheur qu'il lui faudrait acheter à ce prix et s'obstine à suivre son mari; mais, au moment où elle veut entrer, malgré les ordres de Syphax, dans sa tente, le roi se précipite sur son épée et meurt. Sophonisbe alors révèle à Scipion le dessein de Massinisse, et, pour éviter l'esclavage, qui la menace toujours, s'empoisonne, après avoir forcé le jeune prince à lui offrir la coupe mortelle. Massinisse veut se tuer; mais Sophonisbe expirante lui ordonne de vivre et supplie Scipion de ne pas l'abandonner à sa douleur. Le consul lui retient le bras et l'entraîne en lui disant : « Vous pouvez plonger votre » glaive dans mon cœur ; mais, tant que je vivrai, vous » ne le tournerez pas contre vous (2). » Cette rapide analyse suffit à montrer qu'il n'y a vraiment pas là une tragédie, mais un cadre propre à l'exposition des principales idées politiques et morales du poète. Rien ne rappelle que nous sommes dans le camp des Romains prêts à assiéger Carthage. Sophonisbe est la personnification de la haine contre l'étranger oppresseur; Syphax est le tyran inévitable de toutes les pièces d'Al-

(1) Acte IV, scène 4e.
(2) La *Sophonisbe* d'Alfieri, acte V, scène 6e.

fieri : « Je ne le cache pas, dit-il, un roi ne peut voir » d'un œil serein un peuple libre (1). » Massinisse est-il autre chose que le repentir de l'homme qui a consacré sa vie, son honneur, son génie au service de l'étranger et qui n'a reçu en échange que des fers? Enfin Scipion représente l'austère et inflexible vertu du républicain, telle que la concevait la haute et chimérique intelligence du poète Italien.

On voit qu'une pièce construite d'après un tel système ne peut, quel que soit le talent de l'auteur, entrer un moment en parallèle avec la tragédie de Mairet, si vivante et si dramatique, qui nous semble d'autant plus digne d'être louée et admirée qu'elle a été écrite avant les chefs-d'œuvre de notre théâtre. La *Sophonisbe* de Mairet demeure comme le plus ancien monument de la scène française qui ait résisté et doive résister longtemps encore à l'injure de l'oubli.

(1) La *Sophonisbe* d'Alfieri, acte Ier, scène 3e.

CHAPITRE CINQUIÈME.

LA CLÉOPATRE. — LE GRAND ET DERNIER SOLIMAN. — DE LA LANGUE TRAGIQUE DE MAIRET.

Un an après la *Sophonisbe*, Mairet fit représenter la tragédie de *Cléopâtre*. Cette pièce marqua le premier degré de sa décadence, qui ne devait pas être moins rapide que la naissance et l'accroissement de sa brillante renommée. L'œuvre de Mairet, dont le veritable titre est *Marc-Antoine ou Cléopâtre* (1), était attendue avec impatience; elle fut jouée avec un très médiocre succès et bientôt oubliée. Corneille, qui en parle dans la préface de sa *Sophonisbe*, commet une erreur qu'il importe de relever. « A peine la *Cléopâtre* de M. de Benserade » a paru, écrivait-il, qu'elle a été suivie du *Marc-An-* » *toine* de M. Mairet, qui n'est que le même sujet sous » un autre titre (2). » Corneille intervertit l'ordre dans lequel ces deux ouvrages ont paru. Dans la dédicace des *Galanteries du duc d'Ossonne*, adressée à son ami Antoine Brun, Mairet rapporte lui-même qu'il fit son *Marc-Antoine* à vingt-six ans, c'est-à-dire, en 1630, et il

(1) Le *Marc-Antoine* ou la *Cléopâtre*, tragédie; chez Antoine de Sommaville, 1637, in-4°.

(2) CORNEILLE, Avertissement de la *Sophonisbe*, t. III, p. 75.

y parle de Benserade, auteur d'une tragédie de *Cléopâtre*, comme d'un jeune poète « de qui l'apprentissage est » un demi-chef-d'œuvre et donne de merveilleuses es- » pérances des belles choses qu'il pourra faire à l'ave- » nir. » Corneille, ou du moins un de ses partisans, critiquant le ton protecteur de Mairet, répond dans l'*Avertissement au Besançonnois* : « Cette *Cléopâtre* a en- seveli la vôtre (1). » Il ne peut donc subsister aucun doute sur la vraie date de la pièce de Mairet, qui est de 1630; celle de Benserade fut jouée, selon les frères Par- fait, seulement en 1635.

D'ailleurs ce sujet est un de ceux qui, dans tous les temps, paraissent avoir tenté les auteurs dramatiques par une persévérante illusion. Voltaire nous semble l'avoir avec raison rangé parmi ceux dont l'apparence séduit, mais qui n'offrent qu'une catastrophe, et qui au fond sont presque impraticables. En effet, dans la *Cléopâtre* bien plus encore que dans la *Sophonisbe*, il est difficile que le héros ne soit pas bientôt complétement avili. Comment pourrait-on voir sans un sentiment pénible « un vieux triumvir tel qu'Antoine se perdre pour une » femme telle que Cléopâtre ? » Néanmoins peu de héros ont été plus souvent mis à la scène. En Italie, au seizième siècle, lorsque le pape Léon X se fut honoré en répan- dant sur l'art dramatique les encouragements qu'il pro- diguait à tous les arts, Antoine et Cléopâtre furent comme les personnages favoris de la tragédie renais- sante. Giraldi Cinthio, le poète de Ferrare, qui, après le Trissin et Giovanni Rucellaï, travailla avec ardeur à redonner aux Italiens du goût pour les spectacles dra- matiques, a écrit une *Cléopâtre*, dans laquelle, malgré

(1) Corneille, édition Marty-Laveaux, t. III, p. 75.

de grands efforts pour relever les caractères de l'Egyptienne et de son brutal amant, il s'est heurté aux inévitables écueils du sujet (1). Trois autres tragédies de *Cléopâtre* furent imprimées en Italie dans le même siècle, celle d'Alessandro Spinello, en 1550, de Cesare de' Cesari en 1552, enfin la pièce de Celso Pistorelli qui parut en 1576 sous le titre de *Marc-Antoine et Cléopâtre*. Aucune ne paraît avoir effacé l'œuvre de Giraldi Cinthio (2).

En France, c'est par une *Cléopâtre* qu'en l'année 1552 Jodelle inaugure devant le roi Henri II la tragédie « faite selon l'art et la mode des vieux auteurs. » Nous avons dit combien le succès fut extraordinaire, malgré l'insupportable faiblesse de cette prétendue merveille. La pièce de Jodelle n'est qu'une longue et diffuse déclamation. L'ombre d'Antoine raconte sa gloire passée, ses victoires, son amour, les malheurs qui ont terminé sa vie ; elle annonce qu'elle s'est présentée en songe à Cléopâtre,

> Luy commandant de faire
> L'honneur à son sépulchre et après se deffaire
> Plustôt qu'estre dans Romme en triomphe portée (3).

Cléopâtre reprend en sous-œuvre le récit des mêmes événements et résiste à ses confidentes, qui lui conseillent de conserver sa vie en trahissant la mémoire d'Antoine. César Octavien, suivi de Proculée et d'Agrippa, célèbre avec jactance ses triomphes, déclare qu'il ne lui reste plus qu'à se joindre au nombre des

---

(1) Guinguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. VI, p. 75.

(2) *Ibid.*

(3) Œuvres et mélanges poétiques d'Etienne Jodelle, *Cléopâtre*, I, 1.

Dieux, et gémit sur le sort d'Antoine, que sa fatale passion a plongé dans l'abîme. Il promet à ses deux compagnons de venger le malheureux triumvir en traînant la reine d'Egypte enchaînée à son char. Bientôt Cléopâtre est en présence d'Octave, qui l'accuse violemment d'avoir osé entreprendre contre la majesté de l'empire Romain. Elle s'efforce d'attendrir le vainqueur par ses excuses et par ses prières :

« Au moins, César, des gouttes de mes yeux
Amolly-toi pour me pardonner mieux.
De ceste humeur la pierre on cave bien,
Et sur ton cœur ne pourront-elles rien (1) ? »

Quand elle voit qu'Octave demeure inexorable, elle entre dans une colère furieuse et va jusqu'à se battre à coups de poing et de pied avec un de ses serviteurs, qui l'a dénoncée comme cachant une partie de ses trésors :

« . . . . . Le deuil qui m'efforce
Donne à mon cœur langoureux telle force
Que je pourrais, ce me semble, froisser
Du poing tes os, et tes flancs crevasser
A coups de pied. »

Le quatrième acte est rempli tout entier par le monologue de Cléopâtre, qui se décide à mourir sur le tombeau d'Antoine. Elle s'exhorte elle-même avec une emphatique loquacité à

Prendre plustot le cœur
De servir à Pluton qu'à César son vainqueur.

A la fin de la tirade, qui n'a pas moins de deux cents

(1) Acte III, scène 1re.

vers, elle s'adresse à Antoine et lui annonce que selon sa volonté elle va le rejoindre :

« Et peut-estre à nous deux l'épitaphe sera :
Icy sont deux amants qui, heureux en leur vie,
D'heurs, d'honneurs, de liesse ont leur âme assouvie;
Mais enfin tels malheurs on les vit encourir
Que le bonheur des deux fut de bien tost mourir (1). »

Le récit de la mort de Cléopâtre remplit la scène unique du cinquième acte, que terminent les plaintes accoutumées du chœur sur les vicissitudes des choses humaines et les dangers que ne peuvent éviter les grands de la terre.

En 1578, Robert Garnier donnait à son tour un *Marc-Antoine* (2). Sa tragédie n'a pas de peine à valoir beaucoup mieux que la déclamation de Jodelle, malgré le défaut d'intrigue, l'incohérence des scènes, et la bizarrerie du style. L'auteur semble avoir eu quelque vague idée des difficultés naturelles qui sont attachées à ce sujet; mais, s'il est vrai de dire qu'il les a peut-être atténuées, il a été ainsi amené à commettre les plus graves fautes contre les traditions de l'histoire et en même temps contre l'intérêt dramatique. Chez lui la reine d'Egypte n'est pas la voluptueuse enchanteresse qui a l'ambition de ne plaire qu'aux conquérants du monde. Ce n'est pas la femme astucieuse et changeante

(1) La *Cléopâtre* de Jodelle, acte V, scène 3e.

(2) « En 1578 parut sur le sujet mis en honneur par Jodelle une tragédie de Guillaume Belliard, secrétaire de Marguerite de Valois, sous le titre de *Merveilleuses amours de Marc-Antoine et de Cléopâtre*. Cette pièce, disent les frères Parfait, est si mauvaise, que nous aurions cru rendre un mauvais office aux lecteurs, si nous leur en avions donné un extrait. Nous doutons même qu'elle ait été jouée. » Tome III, p. 326.

qui séduit le grand César, asservit le brutal Antoine, et se punit par la mort de n'avoir pu triompher du froid et politique Octave. C'est une amante fidèle et malheureuse qui rentre dans la foule banale des héroïnes persécutées. Quant à Antoine, il est regrettable que Garnier ne lui ait pas maintenu le caractère qu'il lui avait donné dans sa tragédie de *Porcie*. Là, il l'avait peint soldat vaillant et grossier, instinctivement généreux et ne se pliant que par faiblesse ou par emportement aux sanglantes et impitoyables doctrines d'Octave. Il y avait une grande part de vérité dans cette manière de concevoir le personnage. Garnier, guidé sans doute par le désir de lui attirer l'affection des spectateurs, le transforme en un héros de roman, et, pour ne pas l'avilir, lui ôte toute son originalité. Parfait amant, ami dévoué, il se montre plein d'humanité et n'a plus rien de commun avec le meurtrier de Cicéron et l'orgueilleux débauché asservi à une royale courtisane. Ce n'est plus qu'un homme très faible et très honnête, qui sacrifie à un très sincère amour sa puissance et sa vie. Dans le fastidieux monologue qui occupe tout le premier acte de la pièce, Antoine, vaincu à Actium et assiégé dans Alexandrie, expose sa défaite, ses misères, et la fatale passion qui le perd. Il ajoute longuement des plaintes contre Cléopâtre, qu'il soupçonne de vouloir le trahir en faveur de son rival. Le chœur gémit sur les maux de la guerre. Au second acte, le philosophe Philostrate, qui ne tient nullement à l'action, pleure sur les infortunes de l'Egypte et décrit avec une complaisance déplacée la puissance formidable de l'Amour, ce maître des hommes et des Dieux. Après des réflexions analogues du chœur, Cléopâtre paraît, suivie de ses femmes, et, dans une scène manifestement imitée de

Jodelle, repousse avec indignation le conseil d'abandonner Antoine. Rien, d'ailleurs, n'est plus étrange que son langage :

« Plustôt la terre s'ouvre et mon corps engloutisse!
Plustôt un tigre glout de ma chair se nourrisse!
Et plustôt et plustôt sorte de notre Nil
Pour me dévorer vive un larmeux crocodil (1). »

Comme elle apprend qu'Antoine la croit infidèle, elle veut se mettre à l'abri de sa colère et se décide à se retirer dans le tombeau qu'elle s'est fait magnifiquement construire. Son secrétaire Diomède, resté seul sur le théâtre, déplore la fidélité de la reine, et le chœur exprime ses craintes grandissantes. Il n'y a qu'une scène dans le troisième acte. Antoine s'entretient avec son confident Lucile. Il a sur l'amitié de nobles maximes que n'auraient pas désavouées les interlocuteurs du dialogue de Cicéron; il parle en philosophe sur la clémence et l'humanité; puis, par un mélancolique retour sur lui-même, il recommence ses doléances et ses plaintes. Enfin, il termine en manifestant la résolution d'échapper au déshonneur par un trépas volontaire. Le chœur chante la mort, seul terme des maux humains.

Le quatrième acte est consacré à Octave, que son lieutenant Agrippa s'efforce en vain d'amener à des sentiments dignes du grand César. Le vainqueur est représenté par Garnier plus sanguinaire encore que dans la tragédie de *Porcie*. On voit que le poète voulait ménager au héros de la pièce la bienveillance du public en mettant ainsi sa générosité en regard de la cruauté

(1) Tragédies de Robert Garnier, conseiller du Roy, lieutenant général criminel au siége présidial et sénéchaussée du Mans. — *Marc-Antoine*, II, 3.

froide de son ennemi. Il y a de la vigueur et de la concision dans le dialogue entre Octave justifiant sa sombre politique et Agrippa tentant de le convertir à la clémence :

AGRIPPA. — De meurtres il ne faut remarquer vostre empire.
OCTAVE. — De meurtres doit user qui s'asseurer desire.
AGRIPPA. — On ne s'asseure point des ennemis faisant.
OCTAVE. — Je n'en fay pas aussi : je les vais destruisant (1).

Cette discussion trop prolongée est interrompue par l'arrivée d'un messager qui raconte comment Antoine, trompé par la fausse nouvelle de la mort de Cléopâtre, s'est jeté sur son épée. Apprenant bientôt que sa maîtresse vit, le triumvir s'est fait conduire jusqu'à la porte du tombeau où elle s'est retirée. La reine le tire tout sanglant jusqu'à elle avec l'aide de ses femmes. Il meurt dans ses bras. En écoutant ce récit, Octave montre une pitié inattendue et s'attendrit sur la triste fin de celui qui fut son compagnon d'armes :

« O mort que je déplore! Hélas, nous avons mis
Tant de guerres à bout, estant frères, amis. »

Agrippa l'exhorte à punir Cléopâtre, cause de si grands maux. Le suicide d'Antoine, ainsi placé au quatrième acte, est une preuve d'inexpérience dramatique. Il semble, en effet, que, par la disparition du principal personnage, la tragédie doive nécessairement être terminée. En consacrant à la peinture du désespoir et de la mort de Cléopâtre le dernier acte, Garnier constitue comme une nouvelle pièce, à laquelle tout ce qui précède forme un prologue démesuré. La reine et ses femmes sont dans le tombeau depuis longtemps

(1) Acte IV, scène 1re.

construit. Cléopâtre, après avoir fait ses adieux à ses enfants, gémit sur le corps d'Antoine, à qui elle rend les devoirs funèbres :

« O front siège d'honneur ! Belle face guerrière !
O col, ô bras, ô mains, ô poitrine, où la mort
Vient de faire (ô méchef !) son parricide effort !
Que de mille baisers, et mille et mille encore,
Pour office dernier ma bouche vous honore !
Et qu'en un tel devoir mon corps affaiblissant
Défaille dessus vous, mon âme vomissant (1) ! »

L'analyse que nous venons de faire des deux pièces de Jodelle et de Garnier devait naturellement trouver sa place dans un chapitre où il s'agit d'apprécier la *Cléopâtre* de Mairet. D'abord, en effet, n'est-il pas utile d'examiner avec quel progrès le même sujet a été successivement traité par les trois poètes? En second lieu, Mairet nous semble s'être tellement inspiré de Garnier qu'on ne saurait juger avec équité sa *Cléopâtre* sans connaître celle de son devancier. Sans doute, il est impossible d'établir une comparaison entre le plan de Mairet et celui de Garnier. L'auteur de *Sophonisbe* a écrit une véritable tragédie qui, pour être languissante, n'en est pas moins assez habilement construite : la dis-

(1) Entre Garnier et Mairet on compte encore une *Cléopâtre* de Nicolas Montreux, jouée et imprimée à Lyon en 1595. « L'auteur suppose qu'après la mort d'Antoine la reine devient captive d'Octave. Elle ne trouve pas d'autre moyen de terminer ses malheurs qu'on quittant la vie, ce qu'elle ne peut faire que très secrètement en se servant d'un aspic qu'un paysan apporte caché dans un panier de figues. Au 5e acte, Epaphroditus vient raconter sa mort à Octave. Quoique cette pièce soit des plus mauvaises, on y peut remarquer le caractère du philosophe Arée, que Montreux donne pour confident à Octave et qui joue le personnage d'un indigne flatteur et du valet le plus détestable. » *Histoire* des frères Parfait, t. III, p. 498.

position en est froide, mais régulière et savante. Au contraire, Garnier n'a produit qu'une déclamation dramatique à la manière de Sénèque, son guide et son modèle; l'intrigue est absente; chaque acte forme un tout distinct de ce qui précède et de ce qui suit; les personnages secondaires n'ont aucune part à l'action; enfin, le dernier acte est à lui seul un drame qu'on pourrait intituler la mort de Cléopâtre. Le style des deux poètes ne permet pas davantage un rapprochement : il n'y a aucun rapport entre la langue correcte et déjà si française de Mairet et le langage de Garnier, « aussi bizarrement gréco-latin que celui de ses contem» porains, aussi mêlé de métaphores vulgaires et de » trivialités choquantes. » Mais, si l'on considère les deux pièces par le détail, on ne tarde pas à s'apercevoir combien Mairet doit à Garnier. Le caractère de Cléopâtre est absolument le même dans l'une et dans l'autre tragédie : il n'est nullement peint d'après l'histoire. Qui reconnaîtrait la superbe courtisane d'Alexandrie dans cette femme fidèle à son amour jusqu'à la mort, opposant aux conseils intéressés de ses confidentes l'indomptable résistance d'une vertu sûre d'elle-même, et ne répondant aux injustes accusations d'Antoine abusé que par des plaintes fermes et dignes? En voulant relever Cléopâtre aux yeux des spectateurs, Mairet, à l'exemple de Garnier, n'est parvenu qu'à effacer toute l'originalité de ce curieux caractère que Corneille, dans la *Mort de Pompée*, a su conserver et rendre dramatique (1). Si parfois dans Corneille les traits en sont trop naïfs, il nous semble que cette vérité de pinceau vaut infiniment mieux que la banale conception de Mairet, dont l'hé-

(1) *Cours de littérature dramatique*, t. IV, p. 348.

roïne ressemble à tous les amants de convention qui remplissent les pièces et les romans de cette époque. Marc-Antoine, tel que Mairet l'imagine, ne diffère pas non plus sensiblement du personnage de Garnier. Il montre dans ses entretiens avec Lucilius la même humanité, le même dévouement envers ses amis, la même conscience de ses fautes et de sa faiblesse. L'auteur de *Sophonisbe* paraît s'être borné à faire agir, sous les yeux des spectateurs, le héros dont nous ne connaissons, dans la pièce de Garnier, la dernière défaite, le désespoir jaloux et le suicide que par le récit d'un messager. Le philosophe Philostrate est remplacé par le grand-pontife Aristée, Agrippa par Mécène; mais les rôles, fort effacés d'ailleurs, sont les mêmes. Le premier prédit les nouveaux malheurs qui menacent sa patrie, le second plaide la cause de la clémence auprès d'Octave, dont la froideur contraste avec la véhémence passionnée d'Antoine. On serait donc presque autorisé à dire que Mairet a seulement redonné la vie à l'ancienne *Cléopâtre* oubliée, en dramatisant les événements d'après les règles d'un système plus savant et en conduisant jusqu'au bout les idées que l'inexpérience de Garnier n'avait qu'indiquées, s'il n'y avait pas dans la tragédie un personnage dont l'heureuse invention, digne du peintre de Massinisse et de Sophonisbe, le met hors de pair et rend sa pièce une œuvre originale, malgré tant de réminiscences et d'imitations. Mairet introduit Octavie, femme répudiée d'Antoine. Elle représente la tendresse et la fidélité conjugales, à côté de Cléopâtre, qui représente non pas le plaisir, comme le dit à tort, selon nous, M. Saint-Marc-Girardin, mais la passion désordonnée et fatale, l'indomptable amour qui tient à la fois des sens, de l'imagination et du cœur. C'est l'at-

tachant contraste de ces deux femmes, c'est la lutte entre le bon et le mauvais génie d'Antoine qui constitue le fond de la tragédie et rachète ses trop nombreux défauts par des beautés qu'une analyse de la pièce doit mettre en lumière.

Antoine, vaincu à Actium et enfermé dans les murs d'Alexandrie, annonce à ses lieutenants qu'il ne désespère pas de l'issue de la guerre, et les engage à ne pas faiblir; mais, resté seul avec son confident Lucile, il lui ouvre son âme et lui avoue ses craintes pour lui-même, pour ses soldats, et surtout pour Cléopâtre, dont le charme invincible le possède plus que jamais, quoique

> Sa fuite criminelle
> Ait dû ternir son nom d'une honte éternelle (1).

Cléopâtre, de son côté, s'entretient avec ses familiers. Dans un langage vraiment tragique, qui rappelle les beaux morceaux de la *Sophonisbe*, elle se plaint des cruautés du sort :

> « Que ton amour, Antoine, et mon ambition
> Ont bien changé l'état de ma condition !
> Hélas ! vous souvient-il de la magnificence,
> De l'état glorieux de pompe et de puissance,
> Enfin de la splendeur dont nous brillions tous deux,
> Quand mes premiers regards allumèrent ses feux ?
> Ah ! si mes yeux alors eussent eu moins de charmes,
> Qu'ils m'auraient épargné de soupirs et de larmes !
> Que je serais contente et qu'il serait heureux,
> S'il eût vu ma beauté sans en être amoureux !
> Je règnerais en paix sur l'Egypte féconde,
> Et lui serait seigneur de la moitié du monde (2). »

Antoine se présente à elle, et, pour l'éprouver, lui dit

(1) Acte Ier, scène 1re.
(2) Acte Ier, scène 3e.

qu'il vient d'être encore une fois vaincu dans un combat livré aux portes de la ville. Cléopâtre, loin de témoigner de la colère ou de l'abattement, lui répond avec une grande noblesse :

« Il n'est perte de bien ni défaite d'armée
Pourvu qu'Antoine vive et que j'en sois aimée (1). »

Le triumvir ravi la détrompe, lui raconte longuement une victoire partielle qu'il vient de remporter sur la cavalerie d'Antoine, et lui jure que son amour

Le rend plus glorieux
Que le titre de grand et de victorieux.

Puis il s'engage dans une série de madrigaux fort agréablement tournés, mais dignes des héros romanesques de l'époque. Il est cent fois plus galant qu'il n'appartient à un Romain et à un soldat. Mairet le fait parler comme on parlait de son temps. Ainsi Corneille prête à ses plus mâles personnages le langage des gentilshommes de la Fronde : César, Cinna, Sévère, Séleucus, Antiochus, Héraclius, Nicomède, sont des Français, quand ils expriment leur amour. Antoine est bien un amant selon le goût de ces femmes qui, persuadées de leur souveraine puissance, ne voyaient rien de ridicule dans les langueurs, les tourments, les soupirs, les flammes, et approuvaient fort que les yeux fussent des rayons divins, des démons enchanteurs, des astres, des soleils, que leur teint fût comparable aux roses et aux lis, qu'un seul de leurs gestes ou de leurs regards décidât de la joie ou de la tristesse, de la vie ou de la mort

(1) Acte Ier, scène 4e.

de leurs très humbles esclaves. Antoine répond aux félicitations de Cléopâtre dans le style à la mode :

« Quoiqu' Antoine lui-même ait le combat rendu,
C'est à vous mieux qu'à lui que ce laurier est dû.
Puisque c'est votre image en son âme imprimée
Qui fait les beaux désirs dont elle est animée.
Enfin, chère Beauté, c'est pour vous et par vous,
Que l'amoureux Antoine a fait de si grands coups,
De même que nos Dieux faisaient dans la mêlée
La vaillance d'Hector et du fils de Pélée (1), »

Cléopâtre n'est pas moins habile dans l'art de s'exprimer galamment :

« Donc prenez pour vous seul cette double couronne :
Le myrte et le laurier y font également
Et le prix d'un vainqueur et le prix d'un amant (2). »

Le second acte s'ouvre par une scène entre Antoine et son confident. La trahison de leurs meilleurs capitaines vient de leur être annoncée. Lucile, voyant son général plongé dans le désespoir, se décide à lui parler du seul moyen de salut qui reste encore. Il s'agit d'avoir recours à la noble femme qu'Antoine a dédaignée pour suivre Cléopâtre :

« C'est la très vertueuse et très belle Octavie
Qui vous peut conserver la fortune et la vie (3). »

Lucile rappelle en quelques mots touchants l'héroïque dévouement de l'épouse trahie, « qui, dit Plutarque, » continua d'habiter la maison de son mari comme s'il » eût été présent, et éleva avec autant de soin et de » magnificence les enfants qu'Antoine avait eus d'elle

(1) Acte Ier, scène 4e.
(2) *Ibid.*
(3) Acte II, scène Ire.

» et ceux même qu'il avait eus de Fulvie, sa première » femme (1). » Comme Antoine repousse mollement le conseil qui lui est donné, Lucile lui confesse qu'Octavie est en Egypte. Elle a bravé le courroux de son frère, les fatigues et les dangers de la traversée, pour tenter encore une fois d'arracher son mari à la misérable, fin qui le menace. Alors, par un brillant coup de théâtre, Mairet introduit subitement Octavie, qui vient tomber aux genoux d'Antoine étonné. Aucune autre manière de nous présenter l'épouse abandonnée ne pouvait être plus heureusement imaginée que cette attitude modeste et soumise de la victime agenouillée devant l'époux infidèle. Mairet lui met dans la bouche des plaintes émouvantes, pleines de dévouement, d'humble patience, et de dignité. Elle lui rappelle la douleur que lui a causée sa trahison, la tristesse de son retour en Italie, l'indignation du peuple romain ; elle regrette qu'Antoine ne lui ait pas permis de le suivre pendant la guerre :

« Peut-être la beauté de votre Egyptienne
N'eût rien gagné sur vous au mépris de la mienne :
J'étais pourvue encor de ces mêmes appas
Que vos yeux autrefois ne méprisèrent pas,
Et de qui ma langueur, que rien n'a divertie,
A depuis dérobé la meilleure partie :
Je vous portais de plus cette parfaite amour
Que je vous garderai jusqu'à mon dernier jour (2). »

Elle le prie de se souvenir qu'elle n'a jamais manqué, même après son abandon, à la fidélité conjugale, et elle ajoute avec résignation :

---

(1) PLUTARQUE, *Vie d'Antoine.*
(2) Acte II, scène 3e.

« Mais ma présomption n'est pas si déréglée
Que de persuader à mon âme aveuglée
Que tout ce que j'ai fait ait dû vous attacher
Ou qu'il me soit permis de vous le reprocher,
Puisque c'est un devoir, dont les lois d'hyménée
Ne sauraient dispenser une épouse bien née. »

Pourtant elle ne peut s'empêcher de comparer sa conduite à celle de son heureuse rivale :

« O Dieux, si votre reine, une fois en sa vie
Eprouvait les malheurs dont la mienne est suivie,
Je ne sais si son cœur, que vous croyez si haut,
Ne succomberait pas dès le premier assaut. »

M. Saint-Marc Girardin, qui commente cette belle scène dans son cours de littérature dramatique (1), dit avec raison que ces nobles paroles, exprimant à la fois le devoir et la tendresse conjugale, sont tragiques et touchantes; mais le spirituel critique se sert de l'*Octavie* pour soutenir son brillant paradoxe de l'infériorité du théâtre français à peindre l'amour conjugal; il ajoute donc que nous ne sommes pas émus longtemps, parce que cette femme délaissée est un rôle sacrifié d'avance. Nous reconnaissons que nous ne tardons pas à oublier Octavie pour ne plus nous intéresser qu'à la passion de Cléopâtre et d'Antoine, à leurs derniers adieux, à leur mort. Mais cet effacement d'Octavie est-il dû à l'impossibilité de produire l'émotion dramatique par la seule expression de la vertu conjugale? Ne vient-il pas plutôt d'une faute capitale commise par Mairet? Le poète a représenté Cléopâtre digne d'être la femme légitime, fidèle, sincèrement et passionnément éprise, prouvant la force de son attachement par la mort même. Le spectateur n'a

(1) *Cours de littérature dramatique*, t. IV, p. 374.

pas à remonter dans le passé ; il ne considère que le présent, et, comme il est entre deux personnages également sincères, il trouve plus poétique et plus attachante la femme aimée, qui va payer cet amour de sa vie. Mais combien la situation serait différente, si Mairet avait peint Cléopâtre, maîtresse d'Antoine par ambition, poursuivant à travers les fêtes de hardis projets interrompus par la bataille d'Actium, enfin ne désespérant de son génie et de ses charmes qu'après avoir à jamais manqué la conquête du monde en manquant celle d'Octave. Nous sommes persuadé que Cléopâtre ainsi représentée nous aurait vivement intéressé sans nous attendrir, et qu'Octavie serait l'héroïne touchante de la pièce. Quant à Antoine, nous n'éprouverions pas pour lui un sentiment plus pénible que celui qu'il nous cause quand nous le voyons rejeter les prières d'Octavie. Quel triste rôle que le sien, lorsqu'il avoue hautement sa faiblesse et déclare qu'il n'a pas l'énergie de quitter l'Égyptienne !

« Antoine et Cléopâtre, heureux ou misérables,
Jusqu'au dernier soupir seront inséparables (1). »

Il remercie donc Octavie d'avoir tenté un suprême effort pour le sauver, et il lui signifie de l'abandonner à son mauvais destin. La froide politesse de son langage doit être une dernière torture pour la femme congédiée sans retour :

« Non, Madame, il suffit, cessez de me confondre
Par des bienfaits si grands que je n'y puis répondre :
N'attirez plus sur vous le courroux fraternel
Pour l'amour d'un époux ingrat et criminel ;
Enfin n'affligez plus vos plus belles années
Du soin de mes erreurs et de mes destinées (2). »

(1) Acte II, scène 3e.
(2) Acte II, scène 3e.

Au troisième acte, le mage Aristée dit à l'un des familiers de Cléopâtre que les plus sombres présages annoncent de terribles malheurs :

« Oui, depuis cinquante ans que je sers aux autels,
Je n'ai point observé de signes si mortels
Ni par où de nos Dieux l'implacable colère
Se montrât aux humains plus horrible et plus claire (1). »

Il énumère toutes les fautes qui attirent sur l'Egypte les vengeances célestes : les antiques divinités de la patrie outragées, les trésors de l'Etat épuisés, les sacriléges accumulés comme à plaisir, ces danses, ces festins, ces cérémonies scandaleuses,

Ce nouvel art de boire une perle sans prix.

C'est là le seul souvenir qu'il y ait dans toute la pièce de cette école de voluptueux qu'Antoine et Cléopâtre avaient instituée dans le but de cette vie inimitable, ἀμίμητος βίος, dont la description nous a été laissée par Plutarque (2). Cette digression, placée dans la bouche d'un personnage secondaire, est inutile, parce qu'elle désigne une Cléopâtre que les spectateurs n'ont pas connue et avec laquelle n'a rien de commun la reine ferme et fidèle peinte par Mairet. Le mage Aristée se retire à l'approche de Cléopâtre pour ne pas l'affliger; mais bientôt il revient et annonce la défaite dernière d'Antoine, si l'on peut appeler de ce nom l'infortune d'un général abandonné par ses soldats. Octave a triomphé par la corruption. Antoine lui-même ne tarde pas à paraître. Mairet imite ici maladroitement Garnier en nous montrant le triumvir irrité contre Cléopâtre, qu'il

(1) Acte III, scène 1re.
(2) PLUTARQUE, *Vie d'Antoine.*

accuse de trahison. Nous ne pouvons savoir s'il dit la vérité ou s'il se trompe, et comment une telle idée a pu s'emparer de son esprit. Il entre transporté de fureur, et, dans une interminable apostrophe, exhale sa colère en présence de la reine et de ses femmes atterrées :

Demeurez, demeurez,
Pour voir le désespoir que vous me procurez.
Ingrate, représente aux yeux de ta pensée
Quatorze ans d'une vie auprès de toi passée.
T'ai-je manqué d'amour? T'ai-je manqué de foi?
Ou que n'ai-je pas fait pour les tiens et pour toi ?
Ne t'ai-je pas donné d'une main libérale
Tout ce que l'Orient de richesses étale ?
N'as-tu pas eu de moi des royaumes entiers
Dont j'avais dépouillé les justes héritiers?
Faisant du bien d'autrui cet insolent partage
Comme si tout le monde était mon héritage (1). »

Il mêle ainsi les plaintes et les injures pendant quatre-vingts vers sans permettre à Cléopâtre de répondre. Quand elle veut détruire ses injustes soupçons, elle augmente encore sa colère. Il la compare aux monstres du Nil et lui jette ce sanglant outrage :

« Va trouver ton César, ce vainqueur magnanime,
Qui n'a point un laurier qui ne lui coûte un crime ;
Va jouir avec lui du fruit de tes forfaits
Et recueillir le bien du mal que tu me fais. »

Cléopâtre, désespérant de convaincre ce forcené, se retire en lui déclarant qu'elle ne saurait survivre à un traitement si horrible et qu'elle va terminer ses maux par la mort :

Je m'en vais vous verser tout le sang de mes veines.

---

(1) Acte III, scène 4e.

Le quatrième acte est, dans sa plus grande partie, consacré par Mairet à mettre sous les yeux des spectateurs toutes les circonstances du suicide d'Antoine, telles que le messager les raconte dans la pièce de Robert Garnier, d'après le récit de Plutarque. Antoine s'entretient avec Lucile de la prétendue trahison de Cléopâtre, lorsqu'une des femmes de la reine lui vient annoncer la fausse nouvelle de la mort volontaire de sa maîtresse. A ces mots, le violent amour du triumvir se réveille et son désespoir éclate. Il ordonne à Lucile de le frapper d'un coup d'épée. Le dévoué et généreux ami, profitant d'un moment où son général se détourne, se tue lui-même et tombe à ses pieds. Antoine saisit le glaive de son compagnon et se perce à son tour la poitrine. Quelques soldats accourent au bruit de sa chute; Antoine apprend que Cléopâtre n'est pas morte et demande à être porté auprès d'elle :

« Cependant sans toucher au fer qui me traverse,
Pour mourir en repos, menez-moi de ce pas
Vers celle dont l'amour a causé mon trépas ;
Innocente ou coupable, il faut que je la voie
Et que je goûte encor cette dernière joie (1). »

La scène suivante nous montre Octave, que sa sœur, aidée de Mécène, tente d'adoucir en faveur d'Antoine. Comme dans Garnier, dont l'imitation est ici évidente, le vainqueur, froidement et systématiquement cruel, oppose aux prières d'Octavie et aux raisonnements généreux de son ami les plus sombres maximes de la raison d'Etat :

(1) Acte IV, scène 4e.

« Les affaires du monde ont trop d'incertitude
Pour le souffrir sans crainte et sans inquiétude;
L'état le plus paisible et le mieux affermi
Ne peut trop redouter un semblable ennemi,
Qui trouvera toujours des courages rebelles,
Amoureux de désordre et de choses nouvelles (1). »

Mais l'amour inspire à Octavie de si touchantes supplications, elle invoque tour à tour si éloquemment le souvenir du grand César, les liens qui ont autrefois uni les deux triumvirs, l'amitié fraternelle, qu'elle émeut l'âme insensible d'Octave. Le vainqueur consent à laisser la vie au vaincu. Octavie se retire transportée de joie. A peine est-elle sortie que Proculée, portant sous le bras une épée ensanglantée, vient annoncer à son maître et à Mécène le suicide d'Antoine.

Au dernier acte, le poète nous transporte dans le mausolée où la reine s'est retirée. Cléopâtre, tenant dans ses bras Antoine expirant, gémit sur la triste fin d'une vie si glorieuse. Le triumvir, dont le caractère, pendant tout le cours de la pièce, nous a si peu intéressés, est relevé pour un instant par cette passion, qui ne s'éteint pas au sein même de la mort, et par les dramatiques adieux qu'il adresse à sa maîtresse :

« Ne considérez pas ni mes jours ni mon sort
Par les honteux moments qui précèdent ma mort,
Mais par tant de beaux faits et si dignes d'envie
Dont j'avais illustré le reste de ma vie;
Considérez plutôt que presque des vingt ans
J'ai vécu jusqu'ici le premier de mon temps,
Que Romain, un Romain, plus heureux à la guerre,
Me dérobe aujourd'hui l'empire de la terre,
Et qu'encore à présent je suis assez heureux
Pour rendre dans vos bras mon esprit amoureux.

(1) Acte IV, scène 5e.

Donc, sans vouloir vous perdre en la perte des autres,
Vivez, si vous pouvez, pour vous et pour les vôtres;
J'ai dit, si vous pouvez avec la dignité
Et la condition où vous avez été.
Mais je sens que la mort les paupières me ferme
Et que ma destinée est proche de son terme.
Penchez-vous sur mon lit, approchez-vous de moi,
Afin que mon esprit, plein d'amour et de foi,
Vous passe dans la bouche au sortir de la mienne (1). »

A peine Antoine a-t-il rendu le dernier soupir, que Cléopâtre veut se frapper d'un poignard. Proculée, qui précède Octave, lui arrache le fer et la prépare à recevoir le vainqueur. Elle demande au nouveau maître du monde la seule faveur d'être inhumée avec le malheureux époux qu'elle pleure :

« Donnez à mon destin ce funèbre avantage,
Au nom du grand César, dont vous êtes l'image,
Et, comme il me donna le sceptre et le bandeau,
Accordez-moi la grâce et le choix d'un tombeau (2). »

Octave, qui compte faire de Cléopâtre le plus bel ornement de son prochain triomphe, cherche à l'abuser par de feintes promesses; il lui conseille de reprendre courage et il l'assure d'un traitement honorable. Mais la reine, qui connaît la dissimulation et devine le projet du vainqueur, est décidée à mourir. Selon ses ordres, on lui apporte le vase qui contient l'aspic. A sa vue elle s'écrie :

« Attends donc, cher époux, sur le rivage sombre
Que mon fidèle esprit aille joindre ton ombre;
Il est temps désormais que je donne à mon tour
Un exemple de cœur, de constance, et d'amour.
Voici, voici de quoi commencer cet ouvrage,
Voici de quoi finir ma peine et mon veuvage (3). »

(1) Acte V, scène 1re. — (2) Id., scène 4e. — (3) Id., scène 6e.

Elle porte la main dans le vase, reçoit, sans montrer de faiblesse, la piqûre du serpent, et, avant d'expirer, déclame des stances d'une harmonieuse poésie. Corneille empruntera à Mairet l'usage des stances, que l'auteur de *Sophonisbe* introduit dans le drame comme un dernier vestige du chœur lyrique disparu. A partir de la *Cléopâtre,* ce sera une habitude presque constante de placer dans chaque tragédie un morceau d'apparat, où il semble que l'action soit suspendue pour permettre à la poésie lyrique d'intervenir. Il est fâcheux que Mairet n'ait pas cru devoir terminer sa pièce par les dernières paroles si dignes et si sincères qu'il attribue à la reine d'Egypte mourante :

« Mais j'atteste les Dieux du ciel et de la terre,
Eux qui me font la guerre,
Ceux que je vais quitter, et ceux que je vais voir,
Je t'atteste toi-même, esprit plein de lumière,
Que la fin de ma mort et la cause première,
Regardent purement l'amour et le devoir (1). »

Elle tombe dans les bras de ses femmes, qui l'emmènent hors de la scène. Le dénouement est d'une grande froideur. Mécène et Octave apprennent de Proculée la mort de Cléopâtre et des deux confidentes qui n'ont pas voulu survivre à leur maîtresse. Ils donnent l'ordre qu'on fasse inhumer ensemble Antoine et la reine,

Afin que le trépas ne désunisse point
Un couple infortuné que l'amour avait joint (2).

Cette tragédie fut accueillie par des applaudissements modérés qui, après l'éclatante réussite de la *Sophonisbe*,

(1) Acte V, scène 7e.
(2) Acte V, scène dernière.

furent pour Mairet un véritable échec. Plus tard, les ennemis du poète exagérèrent cet insuccès et allèrent jusqu'à déclarer sa pièce inférieure à la *Cléopâtre* que le jeune Benserade fit paraître en 1635. Il convient de défendre Mairet contre une telle injustice. Nous avons sévèrement relevé les trop nombreux défauts qui déparent son œuvre; mais aussi nous avons montré qu'on ne saurait sans parti pris rester insensible à des beautés dignes de l'heureuse plume à qui le théâtre français doit *Sophonisbe*. Comment donc pourrait-on établir une comparaison entre cet ouvrage estimable, dont certaines parties sont lues encore aujourd'hui avec plaisir, et le travail enfantin de Benserade, qui ne mérite même pas le nom d'apprentissage donné par les adversaires de Mairet à la *Chriséide* et à la *Silvie* (1)? La *Cléopâtre* de Benserade n'est qu'une reproduction prétentieuse et quintessenciée du *Marc-Antoine* de Garnier; la coupe et les divisions en sont les mêmes, les personnages y sont encore plus mal soutenus et plus bas. La faiblesse amoureuse d'Antoine et la férocité d'Octave dépassent toute mesure; Cléopâtre a la passion désordonnée d'une bacchante et viole par l'excès de ses fureurs toutes les lois de la bienséance. Quand au style, les frères Parfait le jugent avec une équitable sévérité inférieur même à celui de Garnier (2). Mieux valent, en effet, les tournures archaïques, les obscurités, les phrases compliquées, les expressions grecques ou latines du vieux tragique contemporain de Charles IX que l'incorrection recherchée, les jeux de mots puérils, les raffinements et les pointes de l'écrivain qui semble déjà s'exercer à mettre en ron-

(1) Lettre du désintéressé au sieur Mairet.
(2) *Histoire du théâtre français*.

deaux les métamorphoses d'Ovide. La versification n'a de brillant que les pensées fausses et ridicules; au moment même où ils vont mourir, les personnages accumulent les traits et les concetti (1). Des adversaires aveuglés ou des détracteurs de mauvaise foi pouvaient seuls opposer cette déclamation d'un goût pitoyable à la tragédie de Mairet.

L'auteur de *Sophonisbe* ressentit d'autant plus vivement son demi-revers qu'il n'avait jusqu'à ce jour connu que le succès. Il se mit immédiatement à l'ouvrage pour ramener à lui la fortune et la faveur du public. Quelques mois après l'apparition de la *Cléopâtre*, en cette même année 1630, il fit jouer son *Soliman*, dont le plan et le sujet furent empruntés à une tragédie italienne du comte Prosper Bonarelli de la Rovère. Mairet voulait sans doute témoigner ainsi sa reconnaissance au poète d'Ancône, qui avait été le plus ferme défenseur de sa *Sophonisbe*. Dans l'avertissement au lecteur, il a indiqué que sa pièce nouvelle est une imitation de l'œuvre italienne, mais il a commis en cet endroit une inconcevable erreur. Il y avait deux frères Bonarelli, tous deux écrivains dramatiques fort estimés. L'aîné, Guidobaldi Bonarelli de la Rovère, a composé une pastorale, la *Philis de Scyros*, traduite dans toutes les langues de l'Europe et réimprimée autant de fois que l'*Aminta* du Tasse ou le *Pastor Fido* de Guarini. Le plus jeune, Prosper Bonarelli de la Rovère, gentilhomme du duc de Toscane, fondateur et président per-

(1) Antoine, croyant que Cléopâtre n'est plus, se perce le sein; près d'expirer, il apprend qu'il a été trompé et s'écrie :

« Est-il possible, ô Dieux! que ne puis-je guérir!
Ah! je meurs maintenant du regret de mourir. »

pétuel de l'Académie des Ténébreux d'Ancône, auteur d'un grand nombre d'opéras, de comédies, de tragédies, donna en 1619, à l'âge de vingt-sept ans, son œuvre principale, *Il Solimano*. Il mit, comme nous l'avons dit plus haut, en tête de la dernière édition deux discours adressés à Antoine Brun et consacrés à défendre la *Sophonisbe* française et le système d'après lequel elle avait été conçue et conduite. Malgré toutes les raisons que devait avoir Mairet d'être bien renseigné sur ce point, il attribue le *Soliman* au frère aîné de son défenseur, au poète de la *Philis*, Guidobaldi (1). Il importe d'autant plus de relever l'erreur de Mairet que sans exception tous les critiques qui ont parlé de sa pièce ont commis la même confusion.

Le *Soliman* italien avait obtenu un vif et durable succès, malgré de graves défauts que Mairet n'a pas su corriger. C'était la première tragédie qui, depuis le Trissin et la renaissance de l'art dramatique, se fût éloignée de certaines formes servilement empruntées aux anciens, tout en suivant leur système général. De plus, le sujet renfermait des situations pathétiques, dont l'intérêt était accru par le souvenir encore récent du terrible drame réellement accompli dans le palais du sultan avant d'être représenté sur le théâtre. Le grand Soliman, qui est le sombre héros de cette tragédie, n'était mort qu'en 1566 ; on n'avait pas oublié ses exploits, son génie militaire, ses épouvantables caprices, la froide cruauté qui dirigeait sa conduite, lorsque son pouvoir lui paraissait être en péril. On se rappelait surtout comment l'orgueilleux et farouche vieillard, se laissant entraîner à une indigne condescendance pour

(1) MAIRET, Avertissement au lecteur.

une épouse trop aimée, avait porté la sévérité paternelle jusqu'à commettre un odieux assassinat contre un fils, dont l'influence sur l'armée lui donnait de l'ombrage. Il y avait donc là un sujet vraiment tragique. L'honneur de l'avoir traité le premier ne doit pas être rapporté à Bonarelli, mais à un vieux poète français, Gabriel Bounyn qui, en 1560, lorsque Soliman, souillé du sang de son fils, vivait encore, fit jouer une pièce intitulée la *Sultane*. Cet ouvrage, déclaré informe et illisible par ceux qui l'ont lu, « est monstrueux, disent les » frères Parfait, tant pour le plan que pour la versi- » fication et les fautes de bon sens. Les Turcs y jurent » par Jupiter, Toutan, Souman, divinités des anciens » païens et des sauvages du nouveau monde, aussi bien » que par Mahomet (1). » Mais il faut savoir gré à ce détestable poète d'avoir le premier présenté sur la scène des événements contemporains et empruntés à l'histoire de Turquie.

Quand Bonarelli reprit ce sujet de *Soliman*, il comprit que la haine d'une marâtre ne pouvait remplir une tragédie moderne, dont le système principalement fondé sur la passion de l'amour, veut, comme nous le disions à propos de la *Sophonisbe*, des combinaisons complexes et des ressorts multipliés. Il conserva le fond du sujet, qui est l'ambition de Roxelane. Cette femme, après s'être élevée par ses charmes et par ses talents du rang de simple esclave à celui d'épouse de Soliman, continue à garder son influence à l'âge où la beauté s'efface. Aidée du grand-vizir Rustan, elle emploie toute la supériorité de son esprit et de son caractère à perdre le fils du sultan, le vaillant Mustapha, prince chéri du peuple,

(1) *Histoire du théâtre français*, t. III, p. 325.

des soldats, des janissaires. Bonarelli, par une dramatique modification, suppose que Roxelane poursuit ainsi Mustapha, ce fils que Soliman a eu d'une autre femme, parce qu'elle voudrait assurer le trône à son propre enfant, Sélim, au détriment de son frère aîné. Or, Mustapha n'est autre que Sélim qu'elle ne connaît pas et qu'elle immole en voulant le faire roi. Au moment où le malheureux jeune homme, condamné par son père abusé, va périr, la sultane apprend qu'il est son fils et, ne pouvant plus empêcher sa mort, s'empoisonne. La situation émouvante que fournissait l'histoire devenait plus pathétique encore par l'invention de Bonarelli. Mais, pour produire cette crise tragique, il a fallu imaginer des circonstances romanesques, confuses, difficiles à saisir et à expliquer nettement. Roxelane et une autre épouse de Soliman, sa rivale la plus redoutable, se sont trouvées enceintes dans le même temps; toutes deux accouchent d'un fils. Mais l'enfant de Roxelane vient au monde le second. Pour le soustraire à la fin prématurée que l'aîné, héritier du trône, ne manquera pas de réserver au frère plus jeune, issu d'un autre lit, Roxelane fait accroire à Soliman que son fils Sélim est mort; elle le confie aux soins d'une nourrice pour qu'il soit élevé secrètement. Cependant Mustapha, l'enfant de la sultane rivale, n'est pas venu vivant à la lumière; la mère, qui espérait un jour gouverner l'empire sous le nom de son fils, trompe de son côté Soliman. Elle se procure un enfant supposé, qui n'est autre que Sélim vendu par sa nourrice infidèle. Sélim, élevé à la cour, comme s'il était Mustapha, fait l'admiration de tous par son courage et par son grand cœur. Roxelane, délivrée par la mort de sa rivale, règne bientôt sans partage sur Soliman et parvient à perdre son fils qu'elle prend pour

son plus mortel ennemi. Cette situation d'une mère qui ne songe qu'à faire périr son enfant en croyant le sauver devrait produire une forte et dramatique impression. Malheureusement on se heurte à des difficultés insurmontables et à des fautes si graves qu'elles finissent par obscurcir presque la beauté première du sujet. Comment peut-on admettre que Soliman, prince astucieux autant que vaillant, se soit laissé si lourdement tromper par les deux sultanes ? Comment ne se serait-il pas douté ou n'aurait-il pas été averti de cette double substitution d'enfant ? En second lieu, est-il possible de n'être pas vivement choqué de la longue et invraisemblable erreur de Roxelane qui, pendant vingt années, n'est pas arrivée, soit par ses recherches, soit par la force naturelle des choses, à découvrir la vérité ? Enfin, le spectateur ne connaît la véritable condition de Mustapha qu'après sa mort, de sorte que, dans les quatre premiers actes, il comprend très imparfaitement ce qui se passe et ne se rend pas compte de la terrible ignorance de Roxelane. C'est ainsi surtout que se trouve perdu l'effet vraiment tragique qu'aurait causé dès le début l'idée heureuse de Bonarelli, si elle avait été habilement exposée. Il faut ajouter que l'intrigue déjà obscure est encore compliquée par un épisode romanesque inutile à l'action, si ce n'est qu'il fournit à la sultane de nouveaux moyens de préparer la chute du jeune prince. Mustapha est représenté amoureux de Despine, fille du roi de Perse, le plus puissant ennemi de Solimán (1).

Malgré tant de défauts, la pièce obtint en Italie un très grand succès. Elle le dut à l'intérêt du sujet même,

(1) *Il Solimano*, tragedia; Venice, 1619.

au souvenir ineffaçable des crimes mis sur la scène et aussi à la réelle beauté des caractères, peints par le poète avec beaucoup de vigueur et de fidélité historique. Soliman est bien le redoutable sultan dont le puissant esprit et la grandeur guerrière ne peuvent faire oublier la faiblesse pour les femmes et la froide férocité (1). Roxelane est tour à tour épouse astucieuse, marâtre cruelle, mère désespérée. Mustapha est un admirable héros de tragédie. Fidèle à l'autorité paternelle, attaché à l'honneur plus qu'à la vie elle-même, il est assez maître de lui pour n'opposer que son innocence aux calomnies, à la haine de la sultane, aux soupçons et bientôt aux ordres inhumains de Soliman. Condamné par son père, il pourrait fuir et se venger; il refuse l'aide des amis dévoués qui veulent le défendre, le secours de l'armée, qui le proclame empereur, et il vient se livrer aux bourreaux.

Mairet, en traitant le sujet qui avait valu à Bonarelli le plus beau succès de sa carrière dramatique, fut surtout préoccupé de ne pas se montrer imitateur servile. Une excellente occasion lui était offerte de prouver encore une fois cet heureux instinct du théâtre, dont la *Sophonisbe* avait été la preuve la plus éclatante. Il fallait à tout prix modifier l'exposition de la pièce et ne pas tenir jusqu'à la fin les spectateurs dans l'ignorance de la vraie condition de Mustapha. Il n'était pas moins nécessaire de lier plus étroitement à l'action les amours du prince et d'essayer de rendre vraisemblable la ruse des deux sultanes rivales. Mairet, loin de donner ses soins à ces changements indispensables, ne semble pas

(2) Voir l'*Histoire de l'empire Ottoman* de J. DE HAMMER, traduction de Hellert, t. VI, chap. 21 et 22.

en avoir entrevu la convenance. Il a conservé toutes les fautes que nous avons blâmées dans l'œuvre du poète italien et, pour s'être trop occupé du détail, a négligé ce qui devait être l'important. L'épisode romanesque a pris dans la pièce française une place démesurée, sans qu'il soit plus utile au développement du drame et plus savamment uni à la principale action. Il y a certes de l'intérêt dans la peinture de l'amour, du dévouement et de la mort de Despine, que Mairet appelle une Amazone; mais le public, qui a besoin de toute son attention pour saisir le fond même d'une intrigue si compliquée, est trop souvent détourné par les nombreuses apparitions de cette jeune femme, revêtue d'habits d'homme et représentée pendant toute la pièce à la recherche de son amant.

En même temps que Mairet exagérait ainsi la partie épisodique, il s'efforçait de mettre en meilleure lumière les personnages du second plan et de tracer plus nettement leurs caractères. Il a heureusement rendu le contraste que forme l'honnêteté d'Acmat, le bon conseiller de Soliman, avec la bassesse et l'ambition du grand-vizir Rustan. Bajazet, le fidèle ami de Mustapha, est plein d'entrain, de fougue et de fermeté. Mais peut-être eût-il mieux valu laisser ces personnages quelque peu dans l'ombre, afin que l'attention pût sans obstacle se concentrer sur Mustapha, Roxelane et Soliman. L'analyse de la pièce fera voir clairement ce que nous venons d'avancer.

Roxelane s'entretient avec sa confidente Hermine, de la popularité du prince Mustapha, qui doit bientôt succéder à son père affaibli par l'âge; elle veut perdre l'héritier du trône avant la fin du sultan. Elle confesse à sa suivante qu'elle a trompé autrefois Soliman et que son

fils Sélim n'est pas mort; une femme, à qui il avait été confié, l'a emmené au loin et n'a pas, depuis cette époque, reparu dans Byzance. Telle est l'exposition, qui n'indique qu'une partie du sujet. Nous saurons seulement au cinquième acte que la sultane poursuit son propre enfant. La faute capitale de Bonarelli est reproduite par Mairet. Un autre défaut non moins grave se montre dès le début de la pièce. L'agencement des scènes est peu logique; les personnages entrent, sortent, se succèdent les uns aux autres sans motif apparent et dans des lieux qui sont toujours fort mal indiqués. Ainsi, après avoir entendu les confidences de la sultane, nous assistons sans transition aux aveux que fait à son gouverneur la princesse Despine; elle est venue errer autour du camp des Turcs, non pas pour exercer, comme il l'a cru naïvement, le métier d'espion, mais pour essayer de revoir Mustapha, qu'elle aime depuis deux ans. A ces mots Alvante, le gouverneur, s'écrie:

« Insensée, en quel gouffre et de honte et d'horreur
Vous a précipitée une si longue erreur?
Trahir son rang, son sang, ses autels, sa patrie,
Et, pour dernière tache à sa gloire flétrie,
S'offrir comme un trophée à son propre ennemi!
Dieux! ce n'est pas faiblir ni se perdre à demi (1). »

La jeune fille répond qu'elle n'a pas besoin de reproches, mais de consolations; elle l'entraîne gémissant et indigné. Soliman les remplace sur le théâtre; il est accompagné de Mustapha, d'Acmat et de Rustan. Dès les premières paroles qu'il prononce, le sultan laisse apercevoir cette grandeur farouche qui convient au successeur de Mahomet. Il confie à son héritier le comman-

(1) Acte Ier, scène 2e.

dement de l'armée qu'il envoie contre la Perse. Le discours qu'il lui adresse offre un vigoureux mouvement d'éloquence guerrière, dont le début est reproduit dans un célèbre passage du *Cid :*

« Va, mon sang, va mon fils : apprends qu'un conquérant
Doit cheminer partout comme un feu dévorant.
Pardonne à qui te cède, et mets plus bas que l'herbe
L'ennemi qui résiste et le vaincu superbe ;
Enfin que ta valeur aille jusqu'à ce point
Que le plus fort l'avoue et n'en rougisse point (1). »

Le grand-vizir Rustan, resté seul avec son favori Osman, exhale son dépit et sa colère; il espérait être nommé général en chef et il se voit privé de l'honneur qu'il méritait. Il jure de se venger et se rend auprès de Roxelane, qui partage sa haine.

Despine et Alvante reviennent sur la scène; la princesse raconte longuement à son gouverneur comment elle a aimé Mustapha et reçu ses serments. Elle charge le vieillard de s'introduire dans le camp des Turcs et de porter une lettre au fils de Soliman :

« Allez, et que l'amour, le plus grand Dieu du monde,
Fasse que le succès à mes souhaits réponde (2). »

A peine est-elle partie qu'Alvante ne contient plus l'indignation qu'il dissimulait ; il déchire avec emportement le papier qui vient de lui être confié :

« Quoi ! me choisir ainsi pour l'instrument fatal
Des maux qu'elle prépare à mon pays natal !
Plutôt que cela soit, ô ciel ! que ton tonnerre
Me creuse un monument au centre de la terre (3) ! »

---

(1) Acte Ier, scène 3e.
(2) Acte Ier, scène 5e.
(3) Acte Ier, scène 6e.

Osman, survenant fort à propos et caché dans un coin, recueille précieusement les morceaux de la lettre et les porte à Rustan.

Au commencement du second acte, Roxelane et le grand-vizir, réunis contre Mustapha par une commune crainte de son règne futur, examinent les moyens de le perdre. S'ils peuvent obtenir du sultan qu'il enlève à son fils le commandement de l'armée, Mustapha sans doute se plaindra tout haut et se rendra ainsi suspect à l'esprit jaloux de Soliman :

« Car il est malaisé qu'aux pères de son âge
Le crédit des enfants ne donne de l'ombrage,
Et que d'un successeur qui marche sur leurs pas
La trop grande splendeur ne les offusque pas (1). »

Les deux complices choisissent habilement, pour commencer leur œuvre de calomnie, l'heure où le sultan, assombri par de mauvais présages, revient de la mosquée, dont il a senti le seuil trembler sous ses pieds. La sultane avance un mot perfide contre Mustapha et s'arrête ; Soliman la presse de questions, Rustan la supplie de parler. Roxelane, après toutes sortes de précautions savantes et de réticences calculées, accuse le prince d'entretenir des intelligences secrètes avec le roi de Perse qu'il est chargé de combattre :

« Ah ! seigneur, pensez-y ! Dérobez votre tête
Aux coups de cette foudre à partir toute prête !
Et, si mes pleurs chez vous ont trop peu de crédit,
Croyez au moins le ciel dont la voix vous le dit (2). »

Soliman inquiet congédie brusquement la sultane et

(1) Acte Ier, scène 1re.
(2) Acte II, scène 2e.

le grand-vizir; le soupçon est entré dans son âme pour n'en plus sortir. Il ne tardera pas à être bientôt convaincu par les imprudences de Despine. Alvante, messager infidèle, n'hésite pas à désespérer la princesse en lui racontant faussement que Mustapha vient de répondre à sa lettre par de cruels outrages. La fière amazone, exaltée par la douleur, déclare qu'il ne lui reste plus qu'à mourir sous les yeux du traître. Cependant Acmat cherche à prémunir l'esprit troublé de Soliman contre les mauvais conseils et les injustes préventions. Il se porte noblement garant de l'honneur du prince Mustapha et plaide avec une mâle liberté la cause du bon droit méconnu :

« Ah! seigneur, le soupçon, ce monstre sans pitié,
Loge bientôt la haine où logeait l'amitié.
C'est pourquoi, cependant qu'il vous en reste encore,
Dévorez-le vous-même avant qu'il vous dévore!
Eh! de grâce! aidez-vous! Etouffez ce serpent [1]! »

Le sultan, ému par la franchise et l'éloquence entraînante d'Acmat, va sans doute chasser loin de lui la crainte, lorsque Rustan lui présente la lettre, dont les morceaux ont été recueillis par Osman. La colère du maître éclate sans mesure, la mort de Mustapha est déjà presque décidée.

Le troisième acte s'ouvre par une belle scène entre Mustapha et son ami Bajazet, qui veut l'empêcher de se rendre au palais. Il lui représente que son supplice est résolu et que son amour pour la princesse Despine servira de nouveau prétexte à la haine de la sultane et du grand-vizir. Mustapha ne peut pas imaginer qu'une passion si pure devienne la cause de sa ruine; il dit qu'il

[1] Acte II, scène 6e.

veut demander à son père la princesse en mariage après la fin de la guerre, et il ajoute :

« Et si de son refus ma prière est suivie,
Je terminerai bien ma misérable vie
Avec ce double titre, au fond du monument,
De fils respectueux et de fidèle amant;
Et le ciel reprendra mon âme infortunée
Pure comme elle était quand il me l'a donnée (1). »

En vain Bajazet le supplie à genoux d'écouter ses prudents conseils; en vain la confidente elle-même de la sultane lui fait parvenir un secret avis. Mustapha s'écrie :

« Mon brave Bajazet, quelque sort qui m'attende,
J'irai trouver le roi, puisque le roi commande. »

Tout à coup on vient lui apprendre que le bruit de sa mort s'est répandu parmi les troupes; l'armée entière se lève pour secourir ou pour venger son général. Mustapha se hâte d'aller apaiser la révolte. Mais Rustan et Roxelane profitent de ce soulèvement; la sultane, dans un discours violent et passionné, exhorte Soliman à se sauver lui-même :

« A quoi donc pensez-vous ? Qu'avez-vous à tarder?
Que vos justes fureurs n'ont déjà mis en poudre
Ce front qui sur tout autre est digne de la foudre ?
Ce fils audacieux n'a-t-il pas trop vécu
Après les crimes noirs dont il est convaincu?
Il a déja conclu votre mort et la mienne,
Et vous êtes encore à consulter la sienne?
Que fait en ce danger votre cœur endormi
Qu'il n'agit point du tout ou n'agit qu'à demi?
De quoi vous sert ce don de sagesse profonde
Dont la vaste étendue embrasse tout le monde (2) ?

(1) Acte III, scène 1re.
(2) Acte III, scène 5e.

Rustan approuve la sultane et reprend ses arguments avec une hypocrite apparence de douleur. C'est surtout à propos de cette scène qu'on peut dire de Rustan et de l'astucieuse femme de Soliman ce qu'un ingénieux critique a écrit de l'Acomat et de la Roxane de Racine : ils ont sur leurs traits vigoureusement dessinée l'empreinte du sérail (3). Acmat, au risque de se perdre, ose encore défendre le prince, dont il est le lieutenant et l'ami. Alors s'engage entre le bon et le mauvais génie de Mustapha un vif et dramatique dialogue :

RUSTAN.

« Acmat, dorénavant si vous voulez bien faire,
Ou parlez autrement ou songez à vous taire.
En matière d'Etat on prend part au forfait
Pour trop paraître ami de celui qui le fait.

ACMAT.

Ma foi, de qui trente ans ont fait l'expérience,
Suffit pour mon estime et pour ma conscience (1). »

Soliman hésite, lorsque des soldats traînent en sa présence Despine habillée en homme ; elle a été saisie dans le camp que commande Mustapha. Elle se laisse conduire à la mort pour crime d'espionnage, lorsque son gouverneur Alvante, cause de tout le mal, écarte les gardiens, apparaît devant Soliman, et par un geste rapide ôte le turban de la jeune fille ; ses beaux cheveux, qui tombent sur ses épaules, la trahissent. Soliman lui arrache le secret de son amour, et, sans attendre de plus complètes explications, ne doute plus de la trahison de son fils. Il se retire après avoir ordonné à Rustan de

(3) Gérusez, *Théâtre choisi de Racine*, notice biographique et littéraire.

(1) Acte III, scène 6e.

conduire la captive dans le palais. Mustapha, suivi de Bajazet et de ses plus dévoués officiers, veut arracher Déspine aux mains brutales du vizir, qui répond par des menaces. Bajazet indigné tire son épée et frappe Rustan dont le corps roule sur les degrés du palais. A cette vue les principaux capitaines de l'armée poussent des cris de joie et proclament spontanément Mustapha empereur. En vain le prince veut calmer l'enthousiasme qu'il excite malgré lui. Quand il voit ses efforts impuissants, il se jette dans le sérail, où il doit trouver la mort.

Autant le troisième acte est plein d'intérêt et de mouvement, autant celui qui suit est lent et péniblement conduit. L'épisode des amours de Despine et de Mustapha le remplit tout entier, interrompant la marche de l'action principale. Mustapha, qui attend dans le palais les ordres de son père, exprime les sentiments qui l'animent, l'amour filial, le désespoir, les craintes pour sa maîtresse. Hermine, la confidente de Roxelane, avertit encore une fois le prince du danger et lui ménage une entrevue avec la princesse de Perse. La jeune fille accable des plus durs reproches son amant qu'elle continue à croire infidèle; Mustapha tente de se justifier. Ils échangent de longues tirades, dont le style vise à l'éloquence et n'arrive qu'à la déclamation. Souvent ils perdent, par des traits de mauvais goût et de froide galanterie, le charme qui s'attache au malheur et à la jeunesse. D'ailleurs les jalousies et les tendresses des amants n'auraient dû trouver que très peu de place parmi les crimes et les horreurs qui composent l'histoire de Soliman et de sa famille infortunée. Pourtant il était facile, à ce qu'il nous semble, de concevoir ce quatrième acte, si faiblement traité, d'une manière émouvante et drama-

tique. Pourquoi Mairet n'a-t-il pas mis en présence la sultane et ce fils qu'elle poursuit sans le connaître? On aurait vu Mustapha, toujours maître de sa grande âme, témoigner de son innocence avec une noble franchise et attester le ciel qu'il n'a jamais eu que du respect pour la femme aimée de son père. L'instinct de la maternité inconsciente se serait réveillé dans le cœur de Roxelane. Pâle et frissonnante, dominée par un sentiment indéfinissable, à la fois douloureux et doux, s'apercevant enfin que son inimitié disparaît, elle se serait dérobée par la fuite au charme bizarre, dont elle ne saurait vaincre l'influence, pour ne pas trahir malgré elle-même sa crainte et son ambition. Mairet n'a rien inventé de semblable, et, renouvelant une des fautes les plus choquantes de Bonarelli, a terminé sa pièce sans avoir amené une seule scène entre la mère et le fils,

Le dénouement n'est pas assez vivement conduit; mais en revanche il est aussi terrible et sanglant qu'on peut l'imaginer. La *tuerie,* comme dit madame de Sévigné, est complète : seule, la catastrophe du *Bajazet* de Racine rivalise sur ce point avec celle de *Soliman.* Il suffit, pour défendre l'une et l'autre, de dire que la scène est dans le sérail. Au début du cinquième acte, Despine et Mustapha sont aux genoux de Soliman, implorant sa clémence et son pardon. L'empereur, avec une féroce ironie, répond à leurs prières par une phrase équivoque dont le vrai sens leur échappe :

« Oui, loin de rendre vains mille amoureux serments
Et donnés et reçus entre les deux amants,
Loin de rompre le nœud qu'ils serrèrent ensemble,
Je veux qu'un plus étroit aujourd'hui les assemble (1).»

(1) Acte V, scène 1re.

Pendant que son fils le remercie avec des transports de reconnaissance et que la princesse embrasse ses mains, le sultan se retourne vers Osman et lui ordonne à voix basse de veiller aux apprêts du supplice qu'il a décidé. A peine Soliman a-t-il quitté les deux amants, étonnés de cette douceur inespérée, qu'un esclave se présente et remet à Mustapha, de la part de son père, une hache, des liens, et du linge pour lui faire un bandeau. Mairet s'attarde avec un goût déplorable à prolonger la peinture de la mort du prince et de sa maîtresse : il attribue à Soliman une cruauté inouïe. L'histoire nous dit que Mustapha, mandé par son père, aperçut, au lieu du sultan, des muets chargés de l'étrangler. Ils se jetèrent sur lui, pendant que le malheureux appelait en vain Soliman, assistant derrière un rideau de soie à cet horrible meurtre (1). Mairet nous montre Mustapha, armé de la hache qu'on vient de lui envoyer, défendant sa maîtresse contre les bourreaux. Soliman se met à une fenêtre et adresse à son fils d'épouvantables moqueries :

« Vous faites hors de temps le brave et le rebelle :
Désormais ces efforts sont vains et superflus ;
Donnez donc votre tête et ne contestez plus (2). »

Il ajoute que, si un seul des assassins reçoit une atteinte,

« Le corps de son amante exposé tout un jour
Servira de spectacle aux pages de la cour. »

A cette dernière et odieuse menace, Mustapha ne résiste plus et livre Despine aux mains des meurtriers.

---

(1) *Histoire de l'empire Ottoman* de Hammer, t. VI, chap. 21.
(2) Acte V, scène 4e.

La fière amazone, d'un geste énergique, indique au prince le chemin de l'échafaud : ils marchent tous deux vaillamment au supplice. A peine la nouvelle de leur mort vient-elle d'être apportée à la sultane qu'une femme, brisée par la veillesse et par la misère, lui demande audience

> Pour la gloire du ciel, pour le salut du roi,
> Pour celui de l'Etat et de sa conscience (1).

Roxelane et les spectateurs apprennent enfin que Mustapha est le fils de la sultane. Accablée de remords et de douleur, la mère ne veut pas survivre à l'enfant qu'elle a immolé et se tue. Soliman, averti de tant de malheurs, demeure plongé dans un sombre abattement, pendant que les janissaires, avides de venger leur chef bien-aimé, envahissent la demeure royale, massacrent les esclaves, et portent au bout de leurs lances les têtes coupées de Rustan, d'Osman, et des principaux officiers fidèles au grand-vizir. Bajazet conduit les soldats révoltés et les excite :

> « Compagnons, suivez-moi : perdons, saccageons tout,
> Désertons ce palais de l'un à l'autre bout ;
> Que tous les serviteurs et les proches des traîtres
> Portent l'iniquité des parents et des maîtres ;
> Que l'ardeur de tuer par le meurtre croissant
> Confonde le coupable avecque l'innocent,
> Et que cette vengeance, en cruautés célèbre,
> Soit à notre héros une pompe funèbre (2) ! »

Le palais de Soliman n'est plus qu'un lieu rempli de carnage et d'effroi. Les horreurs accumulées de ce dénouement faillirent compromettre le succès qu'obtint

(1) Acte V, scène 6e.
(2) Acte V, scène dernière.

la tragédie de Mairet. Tout le public fut d'accord pour trouver le sujet intéressant et tragique; mais quelques délicats se déclarèrent mécontents de cette lugubre fin. Pour leur donner satisfaction, Dalibray, homme de beaucoup d'esprit, mais très médiocre poète et détestable auteur dramatique, ne craignit pas, malgré la brillante réussite de Mairet, d'écrire un *Soliman* qui fut joué en 1627 et essuya un échec mérité (1). Cette pièce, en effet, n'est qu'une faible et incorrecte traduction de Bonarelli. La catastrophe seule est changée. Mustapha et sa maîtresse, que l'auteur appelle *Persine*, se justifient des crimes dont ils sont accusés : le grand-vizir, désespéré de voir ses trahisons découvertes, se frappe de son poignard. Il ne reste plus qu'à marier les deux amants. Ce n'était pas la peine de s'exposer aux chances d'une comparaison, dont l'issue en faveur de Mairet ne pouvait être douteuse, pour gâter un beau sujet par de telles pauvretés. Aussi, quand Mairet fit imprimer sa pièce en 1639, il prit de sages précautions, afin qu'on ne confondît pas son *Soliman* avec celui de Dalibray. C'est pour ce motif que Mairet a choisi un titre qui paraît singulier au premier abord : « *Le grand et dernier Soliman, ou la mort de Mustapha* (2). »

Nous avons dit que la pièce fut fort applaudie : nous en avons retrouvé une preuve intéressante. C'est une lettre que Sarrazin écrivait à Mairet, qui, dans la crainte d'un échec, n'assista pas à la première représentation et resta dans le Maine, où il jouissait de l'hospitalité du

(1) *Histoire du théâtre français*, t. V, page 361.

(2) Tragédie représentée par la troupe royale, à Paris, chez Augustin Courbe, libraire et imprimeur de Monsieur, frère du Roy, au Palais, en la petite salle, à la Palme, 1639.

comte de Belin. Cette lettre est inédite et vaut la peine d'être rapportée : « Monsieur, mon cher ami, il est » raisonnable que j'aide à vous environner et que ma » lettre soit une des bouches de la renommée qui vous » apprendra que vous avez triomphé. J'ai vu le *Soliman* » autant de fois qu'on l'a joué, et autant de fois j'ai » loué avec les sages et battu des mains avec le peuple. » Je ne vous célerai pas que toute ma critique ne m'y » a point servi, et, qu'encore que j'y sois allé avec le » dessein de douter de tout, je m'en suis toutes fois » revenu universellement persuadé. J'ai trouvé que » vous n'avez rien permis à votre génie que votre sévé- » rité n'eût approuvé auparavant, et que vous étiez bien » le père d'un si bel ouvrage, et que vous en étiez aussi » le censeur. » Il parle ensuite de la hardiesse de traiter un sujet après un auteur aussi connu que Bonarelli, et de l'excellent résultat d'une entreprise capable d'effrayer beaucoup d'autres. « Mais, ajoute-t-il, vous » n'avez point été de cette opinion ni de ce nombre. » Après avoir examiné sérieusement vos forces, vous » avez jugé que ce sujet pouvait suffire à la réputation » de deux grands hommes, et vous avez même pris un » chemin tout autre, de peur qu'on ne vous reprochât » d'en être l'imitateur. Nous sommes d'accord, mon- » sieur de Scudéry et moi, que la tragédie que vous en » avez faite est digne du théâtre de l'ancienne Rome et » de la majesté du Haut-Empire. J'espère que vous » viendrez bientôt à Paris recueillir les applaudisse- » ments que l'on vous donne et être vous-même votre » spectateur [1]. »

---

[1] Mémoires manuscrits de l'académie de Besançon, t. I, f° 282.

Que l'on regarde ces louanges comme le langage de l'amitié ou l'effusion banale d'un bel esprit complimenteur, il n'en est pas moins vrai que le *Soliman* fut accueilli avec faveur et consola Mairet de l'échec du *Marc-Antoine*. Ce fut d'ailleurs son dernier succès et le suprême effort d'un génie épuisé par la production de fruits trop précoces. Déjà la décadence se montre sans voile, surtout dans le style. La force des situations lui fait parfois encore atteindre à une certaine vigueur de pensée et lui permet de rencontrer par intervalles la langue digne de la tragédie. Mais le plus souvent on sent l'écrivain fatigué qui met son esprit à la torture pour s'élever au grand et se bat les flancs pour prendre l'essor : il ne réussit qu'à demeurer attaché au sol ou à dépasser le but par crainte de ne pas y arriver. Bientôt il va retomber au-dessous des progrès que la langue dramatique devait à ses efforts et à ses exemples ; son rôle est terminé.

Nous avons montré dans quel état Mairet avait trouvé l'art dramatique, quelle impulsion ses premières pièces lui ont communiquée, comment la *Sophonisbe* surtout a préparé la voie à Corneille. C'est maintenant ici le lieu de rechercher les services rendus par Mairet au développement de notre langue dramatique et de reconnaître avec précision les défauts et les qualités, non plus de l'auteur tragique, mais de l'écrivain. Les poètes qui représentent la tragédie de collége et d'érudition, Jodelle et ses amis, Garnier et ses successeurs, ont servilement imité la manière d'écrire de Ronsard, sans avoir jamais eu assez de talent naturel pour s'élever comme leur maître au-dessus des vices du système. Comme lui, ils ont jeté à pleines mains dans la langue les racines et les formes grecques, ou plutôt une contrefaçon de ces ra-

cines et de ces formes ; ils ont, pour leur grande part, contribué à altérer sa vieille nationalité gauloise et à lui enlever ce je ne sais quoi de vif, de court, de hardi, de passionné, que Fénelon regrettait [1] ; ils ont créé un style dramatique condamné d'avance à périr quand le drame sortirait de l'école pour pénétrer dans un vrai théâtre, une langue pédante, obscure, grecque en français, âpre et uniforme. L'excès choquant des élèves de Ronsard jeta Hardy dans l'extrémité contraire. Le besoigneux improvisateur, esprit peu lettré, nature opposée aux délicatesses et aux nuances de l'art, ne s'est aucunement soucié de la forme. Il accumulait dans ses vers, qu'il lançait sur le papier au courant de la plume, *stans pede in uno*, les mots de tous les dialectes, les termes empruntés tour à tour à la vieille langue française, à l'école de Ronsard, au genre précieux qui commençait, au jargon des farceurs du Pont-Neuf, l'archaïsme et le néologisme, le trivial et le noble, les provincialismes, les expressions italiennes ou espagnoles. C'est la plus complète anarchie. Bientôt le théâtre subit l'influence du roman ; la langue dramatique se règle pour un temps sur les modèles que Gongora et Marini donnent à la France. La mode du bel esprit et le goût des pièces bucoliques, romanesques, subtilement naïves, ne tardent pas à régner sans partage. Les héros langoureux envahissent la scène ; les soupirs sont ornés de pointes, comme dit Fénelon, le désespoir s'exprime par des espèces d'épigrammes ; la langue dramatique devient pompeuse, affectée, fleurie ; le *cultisme* s'empare du théâtre. Théophile fait applaudir *Pyrame*, et Mairet suit ses traces. Le futur auteur de *Sophonisbe* commence

(1) Fénelon, *Lettre sur les occupations de l'Académie française.*

par adorer les Muses raffinées dont le temple est l'Hôtel de Rambouillet; mais bientôt, guidé par son bon sens et son heureux instinct, il abandonne peu à peu le style précieux et se rapproche de Malherbe, qui cherche à doter la poésie française de la noblesse et de l'unité. C'est la gloire de Mairet d'avoir, le premier au théâtre, marché sur les pas d'un si grand maître et introduit dans la langue dramatique l'élément noble et savant, le ton soutenu et la tournure correcte. Mairet n'a jamais été un poète de haut vol, d'inspiration puissante et spontanée, mais il a été un écrivain ingénieux, réformateur, tenant quelque peu du prosateur et du grammairien. Il a dans une mesure moindre les qualités et les défauts du législateur dont il reconnut la puissance et accepta les lois. Il a rompu avec les traditions de la langue de Montaigne, indépendante, impétueuse, originale, pour tendre toujours vers le noble et le régulier. Son alexandrin est lent, grave, monotone, mais demeure à l'abri des fautes de versification et des licences séculaires de nos vieux poètes. L'hiatus, l'enjambement, la cacophonie, les transpositions forcées, y sont très rares. Sa syntaxe se rapproche visiblement de la syntaxe moderne. Il ne connait pas les coupes savantes, les suspensions ménagées avec art, les tournures inattendues et frappantes, les images audacieuses, mais il se tient dans un juste milieu, qui consiste à suivre avec fidélité l'ordre de la génération des idées et à conserver le caractère éminemment analytique de la langue. En un mot, Mairet fut un écrivain sage et lettré, s'adressant moins à l'imagination qu'à la raison, plus exact qu'original, plus ingénieux qu'élevé, plus correct que souple et varié. Ce sont là les qualités qui avaient précisément avant lui manqué au langage dramatique; il les lui a données.

On a dit avec raison que ses perfectionnements furent surtout négatifs, et que, s'il ajouta, il réforma davantage (1). Le premier il a secoué le joug du précieux dans la mesure de ses forces, qui furent celles d'un homme de grand talent, et il a fait connaître la langue et le ton de la tragédie. En vérité, on peut bien laisser cet avantage à Mairet, sans craindre qu'il diminue ou affaiblisse la gloire de Corneille Le génie de l'auteur du *Cid* rejettera son rival à une distance si considérable que la postérité oubliera presque entièrement l'œuvre accomplie par Mairet. N'est-il pas juste de lui rendre ce qui lui appartient, et de rattacher à son nom le souvenir d'un important progrès réalisé dans le développement de l'art et de la langue dramatique en France?

(1) Puffeney, *Eloge du poète Mairet*, couronné par l'académie de Besançon dans sa séance du 24 août 1844.

CHAPITRE SIXIÈME.

LE GROUPE LITTÉRAIRE DE MAIRET.

1° LES POÈTES DRAMATIQUES FAMILIERS DU CARDINAL.

Boisrobert. — L'Estoile. — Colletet. — Desmarets.

2° LES ÉMULES DE MAIRET.

Scudéry. — Du Ryer. — Tristan l'Hermite. — Rotrou.

(1621-1636.)

Depuis la *Silvie* jusqu'au *Cid* s'écoulent seize années, pendant lesquelles Mairet semble être regardé sans contestation comme le maître de la scène tragique. Il brille dans un petit cercle de gentilshommes passionnés pour l'art dramatique, de poètes et de comédiens. Bien différent de Corneille, que les relations mondaines gênaient fort, Mairet fréquentait volontiers les grands seigneurs et prenait soin de cultiver sa réputation en recherchant l'amitié des auteurs renommés ou pensionnés. Il vivait dans une société un peu mêlée, où la ressemblance des goûts faisait naturellement disparaître les contrastes de condition et de naissance. Ce groupe formait un juste

milieu entre une aristocratique assemblée, comme l'Hôtel de Rambouillet, et la plèbe des poètes débauchés qui menaient dans les tavernes une vie de désordre et de libertinage. Mairet et ses amis s'entretenaient surtout des questions concernant le théâtre; on lisait les œuvres nouvelles avant la représentation; on discutait l'opinion du public quand elles avaient été jouées. La réunion avait lieu tantôt chez Mairet lui-même (1), tantôt chez du Ryer (2), tantôt au théâtre du Marais, que le comte de Belin, le protecteur de notre poète, soutenait de sa grande fortune (3).

Il y avait à Paris deux troupes d'acteurs; la plus ancienne avait son siége à l'Hôtel de Bourgogne; l'autre s'était établie au Marais en 1620 et devait y rester pendant cinquante ans. Chacune d'elle tâchait d'attirer à son parti les auteurs en renom. La compagnie du Marais, malgré le désavantage d'une position qu'elle avait choisie à l'extrémité de Paris, dans une rue incommode, jouissait alors de la vogue, grâce à de puissants protecteurs et au mérite de son principal comédien, le fameux Mondory. Mairet appelait cet acteur le Roscius français. Il n'était pas indigne d'un tel surnom. Comme l'artiste romain, il avait singulièrement relevé sa profession par son talent et par la dignité de son caractère. Avant lui les comédiens étaient à bon droit méprisés. « C'étaient » presque tous filous, dit un écrivain du temps, et leurs » femmes vivaient dans une extrême licence (4). » Mondory, par sa conduite privée et par la salutaire influence qu'il exerçait sur ses compagnons, imposa l'ordre et la

(1) Rotrou, Préface de la *Diane*.
(2) Tallemant des Réaux, t. VIII.
(3) Mairet, Dédicace du *Roland Furieux*.
(4) Tallemant des Réaux, t. VII, p. 172.

décence à sa troupe. Il avait lui-même la réputation d'un parfait homme du monde. Fils d'un procureur fiscal de Thiers en Auvergne, envoyé à Paris par son père pour étudier le droit, il avait pris tant de plaisir à la comédie qu'à l'âge de seize ans il se fit acteur. Il ne tarda pas à devenir le chef, le premier rôle et l'orateur de sa compagnie. Il se piquait de littérature, composait des vers passablement, ne manquait pas d'esprit, et savait se concilier de précieuses amitiés. C'est ainsi qu'il avait assuré à son théâtre le concours de Mairet, en gagnant le comte de Belin, dont le poète était le pensionnaire et le familier. Ce riche seigneur aimait une actrice de la troupe, Mademoiselle Lenoir, « la plus jolie personne » qu'on pût voir (1). » Mairet la choisissait pour représenter ses héroïnes. C'est elle qui joua le rôle de Virginie et fit la fortune de la pièce et des acteurs. Car le comte de Belin, pour les mettre en réputation, pria la marquise de Rambouillet de souffrir qu'on représentât chez elle la tragi-comédie de Mairet. Le succès fut grand ; Mondory se surpassa. Le cardinal de la Valette, qui assistait au spectacle, fut si satisfait qu'il admit Mairet à sa table et pensionna Mondory.

Le poète et le comédien avaient encore pour protecteurs communs le comte de Fiesque et Adrien de Montluc, comte de Carmail. Le premier, d'une grande famille originaire de Gênes, fut longtemps la providence des gens de théâtre et des auteurs dramatiques (2). Mairet, Rotrou, du Ryer trouvaient chez lui un bienveillant accueil, et Mondory plus d'une fois dut à ses libéralités de pouvoir lutter contre ses rivaux établis à l'Hô-

(1) Tallemant des Réaux, t. VII, p. 173.
(2) Rotrou, Dédicace de la *Diane*.

tel de Bourgogne. Le second, qui se mêlait d'écrire, composa la comédie des *Proverbes*, plusieurs fois éditée, farce longue et diffuse, mais souvent assez plaisante. On le disait plus fier de sa pièce que de ses ancêtres. Son bonheur était d'être consulté par les écrivains et par les acteurs, qui n'y manquaient pas, parce qu'ils s'en trouvaient bien. C'est à lui que Mairet adressa l'*Art poétique* placé en tête de la *Silvanire*.

Richelieu lui-même prit à son tour le théâtre du Marais sous sa protection. Il est vrai que le roi s'empressa, pour faire pièce à son ministre, d'honorer l'Hôtel de Bourgogne d'une faveur inaccoutumée. Le cardinal tenait pour Mondory, Louis XIII se déclara pour Bellerose. Ce comédien, d'ailleurs, n'était pas sans talent; chef et orateur de sa troupe, il eut de brillants succès dans cette dernière fonction, qui suppose l'art de s'exprimer avec facilité. Malheureusement il gâtait un excellent naturel par l'affectation de son jeu et par la suffisance que toute sa personne respirait. La duchesse de Montbazon, nous dit le cardinal de Retz, ne pouvait se résoudre à aimer La Rochefoucauld, parce qu'il ressemblait à Bellerose, dont l'air était fade et prétentieux (1). Le roi poussa la complaisance jusqu'à ravir Mademoiselle Lenoir au théâtre du Marais, afin de la faire entrer à l'Hôtel de Bourgogne (2). Mondory perdit ainsi une bonne comédienne, mais en échange gagna la complète faveur du cardinal. Or, comme il valait mieux avoir la protection du cardinal que celle du roi, Mondory et ses camarades n'eurent qu'à se louer de cette rivalité.

Richelieu communiquait avec les auteurs et les comé-

(1) *Histoire du théâtre français*, t. V, p. 24.
(2) Tallemant des Réaux, t. VII, p. 173.

diens par l'intermédiaire de son favori, l'abbé de Boisrobert, plus assidu au théâtre qu'à l'église. « La prêtrise, » disait un de ses ennemis, est en la personne de Bois- » robert comme la farine aux bouffons, elle sert à le » faire trouver plus plaisant. » C'était en effet un étrange ecclésiastique, quoiqu'il eût le titre d'aumônier du roi. Il montrait une passion effrénée pour le jeu et engloutissait ainsi les revenus de ses riches bénéfices, l'abbaye de Châtillon-sur-Seine et le prieuré de la Ferté-sur-Aube. En une seule soirée il fut redevable de dix mille écus au duc de Roquelaure. Boisrobert vendit tout ce qu'il possédait et recueillit ainsi quatorze mille francs. Quant au reste, le duc fut obligé de se contenter d'une mauvaise ode à sa louange. « Lorsqu'on saura, » lui dit-on, que vous avez fait présent de seize mille » francs pour une si méchante pièce, que ne pensera-t- » on pas que vous eussiez donné pour une bonne (1). » Boisrobert n'était pas moins gourmand que joueur, et songeait sans cesse aux festins. Un jour, occupé de pensées semblables, il passe dans une rue auprès d'un homme dangereusement blessé. On appelle l'abbé pour confesser ce malheureux. Il s'approche et lui jette ces mots : « Camarade, pensez à Dieu et *dites votre Bene-* » *dicite* (2) ! »

Malgré ces vices, il jouissait auprès du cardinal d'une entière faveur, que le poète Malleville a raillée dans un rondeau mordant (3). Boisrobert seul savait dérider le maître, lui faire oublier quelques instants les soucis de l'état et les atteintes de la maladie. Conteur inépuisable,

---

(1) *Menagiana*, t. III, p, 80.
(2) *Histoire du théâtre français*, t. V, p. 15.
(3) *Poésie* de MALLEVILLE, p. 292.

il excellait dans la déclamation, à ce point qu'on l'avait surnommé l'*abbé Mondory* (1).

D'ailleurs, il adorait le théâtre et vivait parmi les acteurs. Un soir qu'il revenait à pied du spectacle, parce qu'on lui avait pris sa voiture : « Quoi, monsieur, lui » cria-t-on, à la porte de votre cathédrale ! Ah ! l'affront » n'est pas supportable ! » Combien de fois on eût pu répéter le mot d'un bel esprit : « L'abbé Mondory » prêche aujourd'hui à l'Hôtel de Bourgogne. » On le trouvait partout, dans la salle, sur la scène, derrière chaque décor, discutant, déclamant, apaisant les jalousies et les querelles, accueillant les demandes des acteurs.

Le malheur était qu'il fallait jouer ses pièces. Boisrobert était bien plutôt né comédien que poète. Ses œuvres ne réussissaient guère qu'auprès du cardinal. L'auteur les lui récitait avec une verve à faire pâlir d'envie Mondory et Bellerose. Les productions de Boisrobert sont absolument illisibles. La langue est triviale, ampoulée, hérissée de plaisanteries froides ou grossières, pleine des plus graves fautes commises contre la grammaire et contre la prosodie. Le fond vaut peut-être moins encore que le style. On est stupéfait de voir quels sujets enfantins, bizarres, contraires à l'intérêt dramatique, l'imagination déréglée de Boisrobert allait chercher on ne sait où. Dans sa tragi-comédie de *Pyrandre et Lisimène*, l'action repose sur un imbroglio d'une vulgaire immoralité. Orante, fille du roi d'Albanie, est amoureuse de Pyrandre et par un billet lui donne rendez-vous pour la nuit suivante dans sa chambre. Le jeune homme, qui n'aime pas la prin-

(1) *Menagiana*, t. III, p. 79.

cesse, communique la lettre à l'un de ses amis et lui permet de s'introduire auprès d'elle sous son nom. Orante découvre la ruse, et pendant quatre actes poursuit de sa haine le peu scrupuleux Pyrandre et sa maîtresse, l'innocente Lisimène. Dans le *Couronnement de Darie*, nous avons le spectacle peu édifiant du vieil Artaxerxès disputant à son fils la femme qu'il aime. Il est vrai que, par compensation, dans la tragédie intitulée *Didon la Chaste*, Boisrobert se montre à nous le défenseur inespéré de la justice et de la vérité. Il célèbre la vertu de la Carthaginoise, qui vécut trois cents ans après Énée, et la venge des calomnies de Virgile. Hyarbas, roi de Gétulie, pour la punir de lui avoir refusé sa main, s'empare de la ville. La reine se tue, restant ainsi fidèle à la mémoire de son époux. La morale est sauve, mais tous les ressorts dramatiques ont été brisés. La plus étonnante de ces pièces est la tragi-comédie de *Palène*. Si Boisrobert avait voulu écrire un poème burlesque, il n'aurait pas dû choisir un autre sujet. Palène, fille de Sithon, roi des Hodomanthes, est recherchée en mariage par les plus puissants princes de la Grèce à cause de sa merveilleuse beauté. Sithon a la fantaisie de déclarer qu'il ne donnera sa fille qu'au vainqueur dans la course des chars ; les vaincus paieront de la vie le malheur de la défaite. Deux jeunes gens, Clitie et Driante, acceptent ces conditions. La princesse, qui aime le premier, gagne le conducteur du char rival. On ne découvre la trahison qu'après le supplice du vaincu. Clitie va être immolé sur le bûcher funèbre, lorsque Driante ressuscite à propos pour sauver le condamné et lui permettre d'épouser sa maîtresse. En somme, il n'y aurait à citer de Boisrobert qu'une

scène de la *Belle Plaideuse*, parce qu'elle a fourni à Molière quelques idées pour son *Avare*. On y voit un fils de famille empruntant à très gros intérêts, sans se douter que l'usurier est son père lui-même.

Les contemporains semblent avoir volontiers pardonné à Boisrobert ses mauvaises pièces en faveur de ses bonnes œuvres. Les cinquante poètes qui lui devaient leur pension lui faisaient la critique légère, par reconnaissance, non par crainte. L'abbé acceptait, en effet, sans trop de peine qu'on blâmât ses vers. Un soir, à l'Hôtel de Bourgogne, le prince de Conti cria de sa loge : « Quelle méchante pièce ! » Boisrobert, qui était sur la scène, se mit à crier bien plus fort : « Monsei» gneur, vous me confondez de me louer ainsi en ma pré» sence. » Une autre fois, à l'époque où l'abbé travaillait à faire de Gombauld le pensionnaire du cardinal, il interrogeait l'auteur d'*Amaranthe* sur quelques vers de sa façon. Gombauld ne savait pas flatter; au risque de perdre sa pension, il critiquait tout en se servant de cette formule qui lui était familière : « Je n'y suis pas accou» tumé. — Ah ! mon cher monsieur, répondit Bois» robert, accoutumez-vous y pour l'amour de moi (1). » Cette générosité de l'abbé éclata surtout quand Mairet eut recours à lui. La mort de Montmorency avait laissé le poète dans l'embarras, et il hésitait à prier Boisrobert de parler pour lui à Richelieu; car il avait souvent bafoué en public ses pièces. L'abbé, sollicité par Chapelain, oublia un juste ressentiment et dit au cardinal : « Monseigneur, quand ce ne serait qu'à cause de la » *Silvie*, toutes les dames vous béniront d'avoir fait du » bien au pauvre Mairet (2). » C'est alors que Richelieu

(1) Tallemant des Réaux. — (2) *Ibid.*

accorda deux cents écus à l'ancien secrétaire de Montmorency. Ne soyons donc pas pour Boisrobert plus sévère que les contemporains et pardonnons lui la médiocrité de ses productions poétiques, parce qu'il fut bon et compatissant.

On ne peut guère séparer Boisrobert de l'Estoile et de Colletet qui, avec Corneille et Rotrou, travaillaient aux comédies dont Richelieu donnait les sujets. On sait que le cardinal faisait composer les vers de ses pièces par Boisrobert, Corneille, Colletet, l'Estoile, Rotrou, distribuant à chacun un acte et pouvant achever ainsi une comédie en un mois. Ces pièces étaient jouées devant le roi et toute la cour dans de magnifiques décors. Les *cinq auteurs* avaient un banc à part, véritable place d'honneur que leur réservait la reconnaissance du cardinal. On les nommait quelquefois avec éloge dans le prologue de l'ouvrage représenté. On se demande, quand on considère la faiblesse de ces pièces, comment Richelieu pouvait être si mal servi par les cinq auteurs. Les *Thuileries* et l'*Aveugle de Smyrne* sont complétement dépourvus d'intérêt et même de raison. Le premier ouvrage nous étale les longues extravagances de deux amants, qui, trompés par une supposition de nom, se fuient le plus ridiculement du monde. La jeune fille, déguisée en paysan, court la campagne, et le jeune homme désespéré se jette dans la fosse aux lions qui, par miracle, ne lui font aucun mal. Le second ouvrage n'est pas moins bizarre. Un roi de Smyrne, pour empêcher son fils de se mésallier, le rend aveugle avec une poudre magique. Mais bientôt il éprouve du repentir et essaie inutilement de guérir le prince avec une autre poudre. Les pleurs de la jeune fille sont le seul remède efficace. Le roi ne s'oppose plus au ma-

riage des amants, qui échangent de nombreux baisers dans une scène d'une inconcevable licence. On comprend que, sur de tels sujets, Corneille lui-même ne pouvait écrire de bons vers. Une fois il se permit de modifier le plan du cardinal, qui fut très mécontent et l'accusa avec aigreur de manquer d'esprit de suite, c'est-à-dire, de docilité. Chapelain eut plus de bonheur dans une occasion à peu près semblable. Lorsque Richelieu fut sur le point de publier la *Grande Pastorale*, qui contenait jusqu'à cinq cents vers de sa façon, il pria l'auteur de la *Pucelle* d'écrire quelques observations sur sa tragi-comédie. Quoique Chapelain lui eût envoyé des remarques discrètes, et respecteuses, le cardinal vivement blessé, les déchira dans un accès de colère. Mais bientôt il eut honte de son emportement, fit ramasser et coller ensemble les morceaux du papier déchiré. Après les avoir relus attentivement, « il envoya, raconte Pellisson, » éveiller Boisrobert pour lui dire qu'il voyait bien que » Messieurs de l'Académie s'entendaient mieux que » lui en ces matières et qu'il ne fallait plus parler de » cette impression (1). » Il ne semble donc pas que la manie poétique du cardinal l'ait rendu tout à fait incapable de sentir la vérité. Son amitié pour Claude de l'Estoile en est une preuve.

Issu d'une noble et ancienne famille, possesseur d'une fortune qui lui permettait de se livrer uniquement à son goût pour la littérature, Claude de l'Estoile, sieur du Saussay, tenait de son maître Gombauld une brusque et étrange franchise. Il reprenait avec une impitoyable sévérité tout ce qui lui déplaisait dans les œuvres qu'on soumettait à son jugement. On prétend qu'il fit mourir

(1) *Histoire de l'académie française.*

de regret un jeune homme pour lui avoir montré mille défauts dans une première comédie qu'il croyait un chef-d'œuvre. Un jour, un auteur dramatique lui lisait une tragédie où il y avait un roi qui ne parlait pas à son gré. Il se leva en sursaut et s'écria : « Ce roi est ivre, » autrement il ne tiendrait pas ce discours. » Malherbe lui-même dut s'avouer dépassé, lorsqu'en sa présence l'Estoile foula aux pieds avec indignation une méchante pièce et prononça contre elle un foudroyant anathème (1). Quoique l'Estoile poussât le culte de la vérité jusqu'à l'exagération et fût un mauvais courtisan, Richelieu l'aimait fort et l'avait admis au nombre des *cinq auteurs*. L'Estoile passait pour un bon juge des productions littéraires, pour une intelligence délicate et pénétrante. Les contemporains l'estimaient bien moins comme poète que comme critique. La faiblesse de sa santé l'avait toujours empêché d'entreprendre quelque ouvrage de longue haleine, et les fatigues du métier poétique l'épouvantaient. Dans les premières séances de l'Académie française, il avait lu un discours sur l'excellence de la poésie et la rareté des poètes parfaits, « où il déclamait agréablement contre la servitude de » la rime et se vengeait de tout le mal qu'elle lui avait » fait souffrir (2). » Son bagage dramatique est fort léger; il se compose d'une comédie, l'*Intrigue des Filous* et d'une tragi-comédie, la *Belle Esclave*. L'une et l'autre prouvent que cet esprit spirituel et fin avait peu de talent pour les ouvrages de théâtre. Le sujet de la comédie est une aventure très vulgaire qui exigerait, pour inspirer quelque intérêt, la fantaisie folle et les plaisan-

(1) Tallemant des Réaux.
(2) Pellisson, *Histoire de l'Académie française.*

teries exhilarantes d'un Regnard. Trois bandits veulent dévaliser une riche veuve qui occupe seule une maison avec sa fille, promise en mariage à un aventurier. La demoiselle aime un officier, qui se trouve heureusement là pour mettre en fuite les bandits. Ce jeune gentilhomme obtient la main de sa maîtresse d'autant plus facilement que le gendre d'abord choisi par la mère est reconnu pour un faux-monnayeur. En vain, l'Estoile, dont le caractère était porté à la mélancolie, a-t-il essayé d'être plaisant. Les personnages ont la gaîté lourde et triste; leur langage est dépourvu de verve, de mouvement, et de saillies. La tragi-comédie, intitulée la *Belle Esclave*, pèche également par le vide de l'intrigue et de l'action; mais on y trouve certains passages harmonieux et tendres, d'une agréable lecture. Alphonse, enlevé par des pirates et vendu à un roi d'Orient, ne tarde pas à gagner la faveur de son maître. Ce prince lui permet de choisir parmi ses esclaves celle qui lui plaira; il n'en excepte qu'une destinée au grand seigneur. Or celle-là est précisément Clarice, maîtresse d'Alphonse, ravie comme lui à son pays et à sa famille. Les deux amants se reconnaissent et n'osent laisser éclater leurs sentiments que sous les noms de frère et de sœur. Alphonse finit par tout avouer à la reine et obtient d'elle qu'on lui rende Clarice. L'officier chargée de la conduire à Constantinophe vient dire qu'elle s'est jetée dans la mer; mais c'est une fourberie du traître, qui veut s'approprier la *belle esclave*. Elle est ramenée saine et sauve à son cher Alphonse. Il est évident que cette matière ne pouvait remplir une tragi-comédie. Aussi cette pièce n'est-elle qu'un conte ou une élégie dialoguée. On dirait un chapitre de l'*Astrée*. Nous avons connu sur les bords du Lignon ces person-

nages, que l'auteur place en Orient pour nous dépayser. Ce roi et cette reine ne sont pas de sauvages Africains, mais les monarques débonnaires de l'empire idéal rêvé par d'Urfé. Clarice est une vertu romanesque et Alphonse mérite d'être restitué au chœur des mélancoliques amants, qui mêlent leurs larmes à l'eau des sources et des fontaines. La fadeur et la monotonie planent le plus souvent sur cette pièce. Quelques scènes pourtant valent par une sensibilité honnête et douce, par des vers touchants et gracieux, malgré de la mollesse et de la recherche. Tel est le passage où le poète nous peint la séparation des amants : « Non, s'écrie Clarice,

« Ne veuillez point mourir : rien ne vous y convie ;
Mais, en vous exhortant de garder votre vie,
Je sens bien que la mienne est prête à s'envoler,
Et je console enfin qui me doit consoler.
Est-il quelque malheur que le mien ne surmonte,
Puisqu'il faut que je meure ou je vive avec honte ? »

L'Estoile, entièrement occupé de littérature et n'ayant jamais retiré un avantage réel de la bienveillance du cardinal, avait toujours négligé ses affaires, qu'un mariage d'inclination acheva de ruiner. Il fut obligé de quitter Paris et de s'enfermer dans un petit domaine. Tallemant, dont le témoignage est d'ailleurs sujet à caution, prétend que la retraite dérangea l'esprit naturellement sombre et extravagant du poète.

Guillaume Colletet présente un frappant contraste avec l'Estoile, dont il était le confrère à l'Académie française et dans le groupe des cinq auteurs. Autant le second était emporté et hypocondre, autant le premier avait le caractère joyeux. « Oh ! l'admirable tempéra- » ment que celui du complaisant M. Colletet, s'écrie un

» contemporain; on ne l'a jamais vu en colère, et, en » quelque état qu'on le rencontrât, on eût jugé qu'il » était content. » Les vers de Boileau sur le fils ont nui à la réputation du père. La plupart des lecteurs et certains critiques les ont confondus. Ce n'est pas Guillaume Colletet que le satirique a peint

crotté jusqu'à l'échine,
Allant chercher son pain de cuisine en cuisine,

mais le fils, un de ces écrivains avilis par la misère, un de ces fabricants de poésie au plus juste prix, que Boileau, pour l'honneur des gens de lettres, voulait chasser du Parnasse. Guillaume Colletet, pourvu de places assez lucratives, entre autres de la charge d'avocat du roi au Conseil, n'était pas si pauvre qu'on a pu le croire. Il possédait même quelques fermes, que le malin Tallemant des Réaux appelle *tuguriola*, petites huttes ou petites niches, comme on voudra. Auteur très fécond en vers et en prose, il fut recommandé par Boisrobert à Richelieu, qui le mit au nombre des *cinq auteurs*, quoiqu'il n'entendît rien à la poésie dramatique. C'est lui qui composa le prologue de la pièce des *Thuileries*. On sait que le cardinal, après s'être répandu en éloges, proposa à Colletet de remplacer, dans le fameux morceau sur la *cane*, le mot *s'humecter* par le mot *barboter*. Colletet, jugeant l'expression trop basse, s'en défendit d'abord de vive voix et ensuite dans une longue lettre. Richelieu achevait de la lire, lorsque quelques seigneurs vinrent le complimenter d'un succès des armes royales et lui dirent que *rien ne pouvait résister à Son Eminence*. « Vous vous trompez, répondit le cardinal en citant le cas de Colletet, je trouve dans Paris même des personnes qui me résistent. » Les libéralités et les féli-

citations de Richelieu ne semblent pas avoir abusé Colletet sur son talent d'auteur dramatique. Une seule fois il essaya d'écrire sans collaborateurs une pièce de théâtre, la tragi-comédie de *Cyminde*. Encore certains contemporains prétendent-ils que Colletet en fut seulement le versificateur; elle serait de la composition de l'abbé d'Aubignac, qui, avec son outrecuidance ordinaire, l'aurait donnée à Colletet comme un chef-d'œuvre de l'art! Cette pièce subit un échec mérité : car, pour le sujet, la conduite et le style, elle est comparable aux plus étranges élucubrations de Boisrobert. Il s'agit d'un sacrifice humain fait par les peuples de la Sarmatie à Neptune, qui, pour venger une offense, leur envoie une peste terrible. Lycidas est la victime désignée; mais, à son insu, sa jeune femme Cyminde se dévoue pour lui. Elle est jetée dans une barque et abandonnée au gré des flots. Le mari désespéré se précipite dans la mer. Alors Neptune, touché de ce généreux amour, ordonne aux vagues de porter doucement *les deux victimes* au rivage et pardonne à ses offenseurs. Le mauvais succès de cette tragi-comédie fut un avertissement dont Colletet eut l'esprit de profiter. Il renonça au théâtre, qu'il n'avait cultivé que pour plaire à Richelieu.

Richelieu, en effet, ne se contentait pas de récompenser les poètes dramatiques, ses favoris et ses familiers; mais, quand il connaissait un écrivain que son inclination ne portait pas à travailler pour la scène, il savait insensiblement l'y amener par toutes sortes de soins et de caresses. Les sollicitations du cardinal purent seules décider Desmarets de Saint-Sorlin à écrire pour le théâtre. Titulaire de charges importantes, qui lui donnaient accès près des ministres, Desmarets ne tarda

pas à s'attirer par son esprit la faveur de Richelieu. Le futur ennemi des jansénistes était, vers 1630, un joyeux courtisan dont l'amabilité ne faisait guère prévoir la burlesque et furieuse folie de sa vieillesse. Comment aurait-on pu croire que le poète mondain, rimant pour la guirlande de Julie les vers sur une violette, deviendrait le farouche persécuteur de Port-Royal, le ridicule Zoïle d'Homère et des grands écrivains de l'antiquité ? Desmarets rivalisait avec Voiture et Sarrasin dans la poésie légère, lorsque Richelieu, le poussant au théâtre malgré lui, le fit dévier. Il le pria d'abord d'inventer un sujet de comédie qu'il voulait donner, disait-il, à quelque autre poète pour le mettre en vers (1). Desmarets lui apporta le plan d'*Aspasie*. Le cardinal fut charmé et déclara que l'inventeur seul pouvait dignement écrire cet ouvrage. En vain Desmarets alléguait de nombreuses raisons pour se soustraire à ce travail ; il dut l'entreprendre. La pièce fut solennellement représentée devant le duc de Parme. On se demande, à la lecture de cette très faible tragi-comédie, quel mérite les spectateurs purent y trouver, si ce n'est celui d'avoir enchanté le cardinal. Un père, ignorant que son fils est épris de l'héroïne, l'obtient pour lui-même et l'épouse. Le jeune homme, désespéré, tombe aux pieds de sa maîtresse, qui fait de même. Le père, apprenant la vérité et touché de cette mutuelle douleur, cède sa femme à son fils. Pourquoi l'auteur n'a-t-il pas placé avant le mariage le désespoir des amants ? Il n'aurait pas à ce point blessé les convenances. Comment le spirituel poète, applaudi à l'hôtel de Rambouillet, a-t-il pu accumuler tant de

(1) Pellisson, *Histoire de l'Académie française*.

méchants vers ? On lui pardonnera, si l'on songe qu'il n'avait aucune inclination pour la poésie dramatique et qu'il travaillait par obéissance.

Néanmoins, Richelieu fut tellement satisfait de cette pièce, qu'il pria l'auteur de lui en composer tous les ans une semblable. Desmarets prétexta de nouveau ses occupations et la nécessité de donner tous ses soins au poème de *Clovis*. Le cardinal était tenace dans ses caprices : il répondit qu'il ne vivrait pas assez pour voir la fin de cet ouvrage et le conjura de contribuer à son délassement en n'abandonnant pas le théâtre. Ces prières étaient des ordres. Desmarets écrivit sa fameuse comédie des *Visionnaires*, pièce de circonstance, qui le fit jouir longtemps d'une grande renommée. L'engouement alla si loin que Pellisson, dans son *Histoire de l'Académie française*, appelle encore cette œuvre l'*inimitable comédie*. Tous les beaux esprits lui payèrent leur tribut de louanges. L'époque était aux visions : on lui offrit une étrange galerie de rêveurs et de maniaques ; elle crut s'y reconnaître et applaudit. Desmarets avait bien choisi ses personnages ; il était sur la voie de la vraie comédie et l'aurait rencontrée peut-être, s'il n'eût été lui-même un *visionnaire* et si ses peintures ne se fussent ressenties du dérèglement de son esprit. Il a chargé sans mesure tous ses caractères et maladroitement transformé sa comédie en farce, ses portraits en caricatures. C'est Alcidon, vieillard imbécile, qui se range à l'avis du dernier venu et promet chaque jour ses filles à vingt prétendants. C'est un poète ridicule, sectateur passionné d'une école disparue ; il s'est formé un style ampoulé, figuré, nourri d'hyperboles et de mots bizarres :

« Et surtout évitons les termes languissants.
Déjà de toutes parts j'entrevois les brigades
De ces Dieux chèvre-pieds et des folles Ménades,
Qui s'en vont célébrer le mystère Orgien
En l'honneur immortel du Père Bromien ;
Je vois ce cuisse-né suivi du bon Silène,
Qui du gosier exhale une vineuse haleine,
Et son âne fuyant parmi les Mimallons
Qui, le bras enthyrsé, courent par les vallons (1). »

En face de ce poète, dernier disciple de Ronsard, Desmarets a placé un capitan poltron et hâbleur. C'était un type avec lequel tout le monde était familier et dont les exemplaires abondaient au théâtre et dans les romans. Corneille en avait fait l'année précédente le héros burlesque de l'*Illusion comique;* l'auteur des *Visionnaires* s'est borné à le transporter d'une pièce dans l'autre. Il est un quatrième personnage assez plaisant : Filidan a l'esprit sensible et l'imagination rêveuse ; il croit être amoureux, sans jamais savoir quelle est la dame de ses pensées, et, sur le récit qu'on lui fait de quelque beauté, court les rues et se persuade qu'il est victime d'une passion effrénée :

« La première beauté qu'en chemin je rencontre,
Qui de quelques attraits me vient faire la montre,
D'un seul de ses regards me rend outre-percé
Et fait bientôt mourir un cœur déjà blessé (2). »

Les femmes sont représentées par trois sœurs, dont l'une aime Alexandre le Grand, dont la seconde se figure que tout le monde l'adore, et dont l'autre n'a dans la tête que poèmes et comédies. On a raconté que le cardinal lui-même avait fourni à Desmarets ces

(1) Acte Ier, scène 3e.
(2) Acte Ier, scène 5e.

héroïnes et s'était proposé de peindre quelques dames de la cour. La coquette serait madame de Chavigny, et l'amoureuse d'Alexandre, madame de Sablé : Richelieu l'aurait ridiculisée ainsi pour se venger d'avoir été repoussé par elle. La troisième ne serait rien moins que la marquise de Rambouillet [1]. Il faut remarquer que celle-là n'est pas complétement déraisonnable; l'auteur l'a choisie pour célébrer la loi des trois unités, que la volonté du cardinal venait de proclamer règle invariable :

« Il faut poser le jour, le lieu qu'on va choisir;
Ce qui vous interrompt ôte tout le plaisir.
Tout changement détruit cette agréable idée
Et le fil délicat dont notre âme est guidée.
Si l'on voit qu'un sujet se passe en plus d'un jour,
L'auteur, dit-on alors, m'a fait un mauvais tour.
Il m'a fait sans dormir passer des nuits entières;
Excusez le pauvre homme, il a trop de matières.
L'esprit est séparé, le plaisir dit adieu.
De même arrive-t-il, si l'on change de lieu,
On se plaint de l'auteur : il m'a fait un outrage !
Je pensais être à Rome, il m'enlève à Carthage;
Vous avez beau chanter et tirer le rideau,
Vous ne m'y trompez pas, je n'ai point passé l'eau [2]. »

Les digressions de cette sorte, évidemment inspirées par Richelieu, sont nombreuses. C'est ainsi qu'au quatrième acte Desmarets décrit en cinq cents vers le château que le cardinal venait de se faire construire. La pièce est fort décousue; aucune scène n'est liée à la précédente ni à celle qui suit; mais, en somme, cette farce des *Visionnaires* est amusante, écrite avec entrain, habilement versifiée.

---

(1) *Segraisiana*, édition de Paris, page 179.
(2) Acte IV, scène 3e.

Le succès remplit de joie le cardinal. Boisrobert fut relégué au second rang, et Desmarets devint, selon les expressions de Fontenelle, le confident du ministre et comme son premier commis dans le département des affaires poétiques (1). La tragi-comédie de *Mirame* fut le principal produit de cette collaboration. Elle fut représentée dans une occasion solennelle et coûta deux ou trois cent mille écus. Richelieu, non content d'avoir une salle de spectacle dans son palais, résolut d'en élever une autre mieux disposée pour les comédies de pompe et de parade. *Mirame* fut la pièce d'inauguration. Le roi, la reine, les princes, toute la cour admirèrent la profondeur des perspectives, la variété des décorations, la magnificence des machines. La richesse de la mise en scène fit oublier la faiblesse de l'ouvrage. Les applaudissements transportèrent le cardinal hors de lui-même. On raconte que tantôt il se levait et se montrait à l'assemblée, tantôt lui imposait silence pour qu'elle ne perdît rien des endroits qu'il jugeait les plus beaux. Mais les représentations suivantes laissèrent froid le vrai public, moins intéressé que les courtisans à flatter le maître; Desmarets fut forcé, pour ménager la manie du cardinal, de remplir la salle de personnes apostées afin d'applaudir (2). La pièce, qui avait amené de si extraordinaires dépenses, aurait dû être un chef-d'œuvre; elle ne valait pas mieux que l'*Aspasie*. Le sujet et le plan de *Mirame* sont très défectueux, les caractères n'ont ni suite ni vérité; la versification est chargée de pointes, de pensées fausses et de traits précieux. On prétend que cette mauvaise pièce fut aussi une mauvaise

(1) Fontenelle, *Vie de Corneille.*
(2) Fontenelle, *Vie de Corneille.*

action. Le cardinal aurait mis à la scène, sous un voile transparent, les amours d'Anne d'Autriche et du brillant duc de Buckingham. Arimant, qui conduit la flotte du roi de Colchos et forme le projet d'obtenir, par la voie des armes, la princesse de Bithynie, serait le favori de Charles Ier, et Mirame, l'héroïne de la pièce, peinte comme une personne fine, dissimulée, cédant avec peine à la violence de sa passion, serait la reine de France. Anne d'Autriche, disait-on, avait accordé au duc un entretien secret dans le Louvre même; la scène principale de la tragi-comédie est précisément une entrevue entre Mirame et Arimant :

MIRAME.

« Le jour commence à naître, il faut se retirer.

ARIMANT.

Non, non, ce sont vos yeux qui causent la lumière.

MIRAME.

Le soleil toutefois commence sa carrière.

ARIMANT.

Ah! soleil trop jaloux ou plein de vanité,
Tu crois sur l'horizon faire voir ta beauté!
Sais-tu bien qu'en éclat Mirame te surmonte?
Ne te hâte point tant pour paraître à ta honte!
Ah! regarde un moment, cesse un peu de courir.
Hélas! tu fais tout vivre et tu me fais mourir!

MIRAME.

C'est trop, retirez-vous.

ARIMANT.

Adieu donc, ma lumière.
Je ne puis vous quitter, quittez-moi la première.

MIRAME.

Que ne puis-je plutôt me noyer dans mes pleurs!
Adieu donc!

ARIMANT.

Ah! ma vie! ah! mon âme! ah! je meurs(1)! »

Après *Mirame*, Desmarets écrivit encore une tragi-comédie, *Europe*, qui fut avec justice très mal accueillie. La mort du cardinal étant survenue, il s'empressa d'abandonner le théâtre, pour lequel il n'avait jamais eu le moindre goût.

Grâce à cette passion de Richelieu pour les divertissements de la scène, l'art dramatique était devenu un des plus sûrs moyens de succès et de faveur. Aussi tous les beaux esprits se tournaient-ils vers le théâtre. Nous avons vu que Mairet s'y présentait à seize ans et Rotrou à dix-huit. Georges de Scudéry ne tarda pas à les suivre. Il quittait, en 1629, le régiment des gardes françaises et faisait représenter cette année même sa tragi-comédie de *Lygdamon*. Né au Hâvre, d'une famille originaire de Provence, il avait passé la plus grande partie de sa jeunesse dans la ville d'Apt, où l'amour le rendit poète. Il venait chanter sous les fenêtres de sa belle, Catherine de Rouyère, des stances de sa façon. C'était, dit un ingénieux critique, la préface naturelle et le prélude en action de tous ces récits amoureux et de ces sentiments exagérés qu'il transporta depuis au théâtre. Il embrassa de bonne heure la profession des armes et se distingua dans la campagne de Piémont, quoiqu'en aient écrit ses ennemis, qui l'ont plus d'une fois accusé d'avoir com-

(1) Acte II, scène 4e.

mandé seulement les troupes de comédiens. Du métier de soldat Scudéry conserva toute sa vie des allures martiales fort risibles, un ton belliqueux et tranchant, qui lui valut quelques surnoms ironiques. Tallemant des Réaux l'appelle mâche-laurier. Corneille et Desmarets n'eurent pas besoin d'aller chercher bien loin le modèle de leur matamore. Scudéry a joué dans la littérature de son temps un vrai rôle de *miles gloriosus*. Dès ses premiers ouvrages, que de rodomontades? Il fait graver son portrait pour le frontispice de *Lygdamon*, avec cette devise :

« Et poète et guerrier
Il aura du laurier. »

Il arrive au théâtre en se vantant de son ignorance : « Dans la musique des sciences, je ne chante que par » nature... . J'ai passé plus d'années parmi les armes » que d'heures dans mon cabinet, et usé beaucoup plus » de mèches en arquebuses qu'en chandelles, de sorte » que je sais mieux ranger les soldats que les paroles, et » mieux quarrer les bataillons que les périodes (1). » Il se plaît à proclamer qu'il ne connait pas les langues anciennes. « Lecteur, examine-toi pour m'examiner; juge- » toi pour me juger; ne te mêle que de ce que tu sais » bien. Autrement je me montrerai comme ce fameux » peintre pour te dire : *Ne sutor ultra crepidam*. Si tu » es de la cour, pardonne-moi ce mot de latin que je » n'ai pu retenir. C'est une faute que je n'ai jamais » commise en écrivant et que je ne commettrai peut-être » jamais, le peu que j'en sais ne me permettant pas » d'en être prodigue (2). » C'est surtout dans l'étalage de

(1) Préface de *Lygdamon*.
(2) Préface du *Prince déguisé*.

ses exploits passés, présents et futurs, que Scudéry se donne carrière. Rien ne l'arrête quand il explique comment Mars s'est changé en Apollon. Il sort d'une maison « où l'on n'a accoutumé de porter de plume qu'au » chapeau, » et, « il taille la sienne à coups d'épée. » Il déclare qu'il ne veut plus écrire que de la main gauche, afin de réserver la droite pour un plus noble usage. « C'est manquer, me dira-t-on peut-être, que de se » servir à la fois de la plume et de l'épée. Mais je tiens » cette facile gloire qui m'est commune avec César. Mi- » nerve n'est-elle pas savante et guerrière (1) ? » Son chef-d'œuvre en ce genre arrogant et emphatique nous semble être la préface qu'il mit en tête des *Nouvelles œuvres de Théophile*. Après avoir accumulé les éloges les plus exagérés, il termine ainsi : « Je ne fais pas de diffi- » culté de publier hautement que tous les morts ni tous » les vivants n'ont rien qui puisse approcher des forces » de ce vigoureux génie ; et, si parmi ces derniers il se » rencontre quelque extravagant qui juge que j'offense » sa gloire imaginaire, pour lui montrer que je le crains » autant que je l'estime, je veux qu'il sache que je » m'appelle de Scudéry. » Quel capitan italien ou quel matamore espagnol aurait pu mieux dire ? Ne croirait-on pas entendre don Quichotte, le romanesque héros de Cervantes ?

Telles sont les bravades, les déclamations pompeuses et les attitudes outrecuidantes que Scudéry introduit dans la littérature dramatique. Chacun de ses personnages est fait à sa ressemblance. Combien il a peint de ces amoureux fanfarons qui, toujours prêts à tirer l'épée, déplorent leur martyre la main sur la rapière. Les rodo-

(1) Préface de *Lygdamon*.

montades sont unies à l'esprit le plus alambiqué et à la plus fade galanterie. Hardy et Théophile sont les premiers modèles de Scudéry, qui emprunte à l'un ses chimériques inventions et à l'autre son phœbus le plus prétentieux. Que penser de Lygdamon, ce foudre de guerre, qui, entre cent aventures étonnantes, tue deux lions sur le théâtre? Malgré tant de bravoure il ne peut attendrir Silvie, « *cet oiseau de proie qui se nourrit de cœurs.* » La cruelle oppose une désespérante froideur à la peinture enflammée de sa passion :

SILVIE.

« Que le bruit des ruisseaux a d'agréables charmes !

LYGDAMON.

Pouvez-vous voir de l'eau sans songer à mes larmes?

SILVIE.

Je cherche dans les prés la fraîcheur des zéphyrs!

LYGDAMON.

Vous dévez ce plaisir au vent de mes soupirs.

SILVIE.

Que d'herbes, que de fleurs vont bigarrant les plaines.

LYGDAMON.

Le nombre est plus petit que celui de mes peines.

SILVIE.

Les œillets et les lis se rencontrent ici.

LYGDAMON.

Oui, sur votre visage, et dans moi le souci. »

Lygdamon, repoussé par Silvie, quitte son pays pour aller au loin chercher la mort sur quelque champ de bataille. Le second héros de la tragi-comédie, Lydias,

heureux duelliste, mais malheureux amant, de son côté court le monde la plume au chapeau et l'épée à la main. Par un singulier jeu de hasard, ils se ressemblent à ce point que leurs maîtresses elles-mêmes les confondent. Grâce à cette étrange ressemblance, Lygdamon obtient les faveurs destinées à Lydias. En revanche, il est, à son grand étonnement, accusé d'avoir tué un des principaux seigneurs de la contrée et conduit sous les verroux. Scudéry, à ce propos, se rappelle un endroit de l'Apologie de Théophile, où son ami a fait la description du cachot dans lequel on le renferma. Lygdamon, apostrophant sa prison, rend en vers la peinture de Théophile :

« Lieux où l'air épaissi fait que le jour y luit
Un peu moins que le soir, un peu plus que la nuit!
Lieux maudits, lieux d'effroi, tristes et déplorables,
Lieux d'où rien que la mort ne sort les misérables,
Lieux que la destinée a sacrés au malheur,
Lieux où tous les objets ont la même couleur..,... »

Pour échapper au supplice il va s'empoisonner, lorsque Lydias et Silvie arrivent à temps pour le sauver. Chacun alors reprend ses amours, sans que Lydias songe trop à la surprise si désagréable pour lui. Cette pièce bizarre eut un succès qui gonfla sans mesure la vanité naturelle de l'auteur. Les félicitations adressées par Scarron, Rotrou, du Ryer, Corneille et bien d'autres furent, selon l'usage de l'époque, reproduites dans l'édition. Scudéry lui-même n'eut pas de termes assez forts pour exalter la perfection de sa tragi-comédie et poussa le délire orgueilleux jusqu'à *défier Jupiter de mettre en poudre son ouvrage*. Ce concert d'éloges recommença quand il fit jouer le *Trompeur puni* ou l'*Histoire septentrionale;* les comédiens mêlèrent leurs louanges aux

sonnets et aux madrigaux des poètes. Mondory composa deux épigrammes, dont l'une se termine ainsi :

Continue, il n'est pas de tour
Qui ne soit permis en amour
Pour tromper d'un rival la fâcheuse entreprise.
Et jamais parmi nous on n'a rien vu de tel ;
Toujours par la vertu l'homme s'immortalise,
Et le vice aujourd'hui va te rendre immortel [1].

Cette pièce, honorée de telles hyperboles, n'est pourtant qu'une mauvaise intrigue de jalousie sans ordre et sans plan arrêté. La scène se passe tantôt en Allemagne et tantôt en Danemarck. L'année suivante, Scudéry donna le *Vassal généreux*. Un guerrier franc voit sa maîtresse près de lui être ravie par le roi, dont il sert fidèlement la cause. Malgré cette injure, il conserve le respect dû à son suzerain. Bien plus, quand le peuple, soulevé contre le tyran, l'appelle au trône, il abdique pour restituer la couronne à son rival, qui, touché de cette grandeur d'âme, lui rend sa maîtresse, promet de se corriger et d'imiter les vertus de ses ancêtres. La pièce a la prétention de se passer sous les Mérovingiens. Si les personnages sont parfois tentés de forcer par la violence les femmes à les aimer, ils ne tardent pas à redevenir des héros de pastorale. Comme les bergers du Forêt, ils échangent des bagues, des fleurs, des mouchoirs, et ils écrivent avec leur sang leurs déclarations galantes et leurs serments passionnés. Dans la préface, Scudéry nous apprend que cette œuvre reçut d'unanimes applaudissements.

En 1634 parut la *Comédie des Comédiens, poème de nouvelle invention*. Cette farce, mêlée de prose et de

[1] *Histoire du théâtre français*, t. V, p. 101.

vers, fut représentée le 28 novembre devant la cour aux noces du duc de la Valette, du sieur de Puylaurens et du comte de Guiche (1). C'est un tableau de la vie misérable que mène une troupe d'acteurs ambulants. Le tambour et l'arlequin parcourent les rues d'une petite ville pour annoncer une magnifique séance dramatique : « Nous avons, dit le comédien Beausoleil dans » un passage curieux, parce qu'il fait connaître l'état » du théâtre à ce moment, la SILVIE, la CHRISÉIDE et la » SILVANIRE, les *Folies de Cardenio*, l'*Infidèle confidente* » et la *Philis de Scyre*, les *Bergeries* de M. de Racan, le » *Lygdamon*, le *Trompeur puni*, *Mélite*, *Clitandre*, la » *Veuve*, la *Bague de l'Oubli*, et tout ce qu'ont mis en » lumière les plus beaux esprits de ce temps. » Il suffit de payer huit sous pour entendre ces chefs-d'œuvre ! Une scène intéressante est celle qui nous montre les hobereaux et les gros bourgeois de province papillonnant autour des actrices, se disputant l'honneur de leur mettre des mouches et les traitant avec une lourde impertinence qui leur paraît de bon ton. Scudéry semble avoir voulu prouver que cette vie d'artistes vagabonds, malgré ses déboires, n'est pas sans plaisir et sans charme. Un oncle riche veut déshériter son neveu parce qu'il s'est fait comédien : « Un homme fidèle de cette » profession, dit-il, est comme la pierre philosophale, » le mouvement perpétuel ou la quadrature du cercle. » Ce qui n'empêche pas ce sévère Caton de se laisser séduire et de s'enrôler lui-même pour jouer les rôles de berger.

La facilité avec laquelle Scudéry avait su passer du tragique au comique fut vivement admirée. L'illustre

(1) *Histoire du théâtre français*, t. V, p. 71.

mousquetaire avait raison de ne douter de rien, puisque le public l'applaudissait toujours. Content d'avoir fait preuve d'un double talent, il crut devoir revenir à la *dignité du cothurne*. « Il est, dit-il, en parlant de la » *Comédie des Comédiens*, de ces inventions particulières » comme de la chromatique, de laquelle il ne faut guère » user si l'on veut qu'elle semble bonne. Je repris le » ton ordinaire dans *Orante* et par elle je tirai cent et » cent fois des larmes, non-seulement des yeux du » peuple, mais des plus beaux yeux du monde (1). » Pourtant, si Scudéry s'était proposé de perdre le *Gongorisme* en le poussant au dernier excès, il n'aurait pu mieux faire que cette ridicule tragi-comédie. Orante, l'héroïne de la pièce, est un de ces astres devant qui le soleil pâlit. Pour avoir quelque idée de sa beauté, il faut énumérer tous les trésors de la nature :

« Mêle confusément et les lis et les roses,
Que l'imaginative en toi figure encor
L'albâtre, le corail, et les perles, et l'or ;
Feins-toi deux cents amours qui vont baiser ses traces,
Pense de voir un port qui fait rougir les grâces ;
Telle est cette beauté (2). »

Il n'y a pas d'extravagance que cette prétentieuse Orante ne commette. Pour alléger le mal que lui cause un amour contrarié, elle s'ouvre une veine et offre son sang en sacrifice à l'objet vainqueur :

« Reçois au lieu d'encens l'agréable fumée
Qui sort parmi le sang de la personne aimée ;
Ce sont là des esprits qui vont chercher le tien (3). »

---

(1) Préface d'*Arminius*.
(2) *Orante*, Acte, Ier, scène 1re.
(3) Acte Ier, scene 8e.

Après avoir récité des stances d'une incomparable bizarrerie, elle tombe et va mourir, lorsque ses servantes arrivent, lui jettent de l'eau, lui *mettent une compresse*, et la rendent à la vie. A peine est-elle guérie qu'elle provoque son enlèvement.

L'impertinence poétique de Scudéry se plaît surtout à représenter ces figures artificielles de jeunes filles romanesques et précieuses. Il mêle à son gré dans leur langage le recherché, l'ampoulé, le trivial, l'incompréhensible; il leur attribue un entassement d'aventures inouïes. La tragi-comédie du *Prince déguisé*, jouée en 1635, est un modèle achevé de ces insipides romans. Que dire de ce personnage qui, pour revoir sa maîtresse, se glisse sous un costume de jardinier dans le palais où sa tête est mise à prix, se rencontre la nuit avec sa belle, et, trahi par une jardinière jalouse, défend dans un tournoi l'honneur de la jeune fille? Les juges ont décidé que la malheureuse Argénie doit périr, à moins qu'elle ne trouve un champion prêt à combattre pour elle. Argénie et son amant s'échappent de prison, se procurent des armes, luttent l'un contre l'autre sans se connaître. L'amant reste vainqueur et s'aperçoit que son prétendu adversaire est sa maîtresse elle-même. Tout finit par un mariage. Au milieu de ces fastidieuses et folles inventions, l'auteur accumule les récits de duels, de combats, d'assauts, de siéges, de batailles navales et de tempêtes. Scudéry veut évidemment avoir l'air d'écrire ces belles choses de mémoire; il tient à se créer la réputation de soldat intrépide et de voyageur infatigable.

Cependant Scudéry, comme tous les poètes dramatiques contemporains, avait subi l'influence de la *Sophonisbe*. Il se proposa de marcher sur les traces de

Mairet et d'essayer à son tour la tragédie classique. « Je » crus, dit-il, que pour me surpasser il fallait monter » la lyre sur un ton plus haut (1). » Cette tentative eut peu de succès La *Mort de César* fut médiocrement accueillie, malgré une particulière approbation de Richelieu. Scudéry, d'ailleurs, n'avait pas épargné les flatteries pour obtenir un si précieux suffrage. Dans le prologue de sa pièce, le Tibre est représenté à genoux devant la Seine et débite d'empathiqnes compliments au cardinal-ministre, *cet illustre demi-Dieu*. Le poète va jusqu'à mettre l'éloge de la monarchie dans la bouche de Brutus, déguisé en courtisan :

> Oui, je tiens que sans crime,
> On ne peut renverser un trône légitime (2). »

La *Mort de César* manque d'intrigue et d'action. Les quatre premiers actes n'offrent guère que des dissertations vides et sonores sur les rêves, les présages, la fausseté des oracles et des auspices. Brutus et Cassius se livrent à d'interminables discussions philosophiques. L'un expose les principes du stoïcisme, l'autre célèbre la doctrine d'Epicure :

> « Brute, s'il est des Dieux, ils s'occupent ailleurs
> Qu'à nous rendre contents, et nos destins meilleurs (3). »

César est assassiné à la dernière scène du quatrième acte. La fin de la tragédie est une longue déclamation qui aboutit à l'inutile et ennuyeuse apothéose du dictateur. La peinture des caractères est loin de racheter la faiblesse du fond. Tous ces personnages ne sont ni vrais

(1) Préface de la *Mort de César*.
(2) Acte Ier, scène 2e.
(3) Acte II, scène 4e.

ni intéressants. Brutus est un rhéteur qui s'exprime par métaphores et par confuses énigmes. Ne faut-il pas se torturer l'esprit pour saisir ce vers :

Ah ! belle occasion, montre-nous tes cheveux ?

Il court grand risque de n'être point entendu, quand, félicitant sa femme de se montrer digne d'un père tel que Caton, il s'écrie :

On voit qu'il t'a laissé sa vertu tout entière
Et qu'il te fit sortir de ce qu'il déchira.

Porcie donne la réplique à son époux dans cette même langue des salons et des ruelles. Scudéry se plaît à transformer en pédantes ces illustres femmes de l'antiquité. Seul, dans cette tragédie, César a de la noblesse et de la simplicité. On rencontre quelques traits heureux et fiers dans la scène où il repousse les craintes qu'Antoine veut lui inspirer. Il allègue sa clémence et sa modération :

« Ils m'ont fait dictateur, je vis en citoyen (1). »

Il ajoute :

« Au reste, pour mes jours, j'en regarde la fin
Comme un point résolu de l'arrêt du destin,
Et tiens par le discours dont mon âme est pourvue,
Que la plus douce mort est la plus imprévue (2). »

En écrivant la *Mort de César*, Scudery, piqué d'honneur par les œuvres plus régulières de Mairet, avait la prétention de se montrer l'exact observateur des unités. Il s'était fait tout blanc d'Aristote, comme dit Corneille, sans l'avoir jamais lu. Mais l'extravagant poète est fort

(1) Acte II, scène 1re.
(2) *Ibid.*

embarrassé par ces entraves; il hésite et se débat maladroitement au milieu des difficultés et des obstacles. Que de peines ne s'impose-t-il pas pour conserver l'unité de lieu ! Une porte s'ouvre : on aperçoit Calpurnie couchée et César s'habillant. Dans l'antichambre, les conjurés se réunissent. Une autre porte permet de voir la salle du Sénat où César est tué. Scudéry dut plus d'une fois maudire les caprices de Richelieu et les innovations de Mairet.

Après son *Jules César*, Scudéry prétendit mettre sur la scène la *Didon* de Virgile : « J'ai tâché, écrit-il avec » sa modestie ordinaire, d'élever en cette occasion la » poésie française à la magnificence de la latine. J'ai » cherché la pompe et la majesté des vers; j'ai suivi les » pensées de mon auteur et peut-être aussi heureuse- » ment qu'aucun de mon temps ait pu faire (1). » On ne saurait douter des efforts de Scudéry pour rendre les beautés de l'*Enéide;* mais il est certain que son emphase touche au comique et son imitation à la parodie. L'épisode de la chasse ne déparerait pas le *Virgile travesti*. La reine minaude et s'excuse d'avoir séparé le héros de ses compagnons. Énée répond avec galanterie :

« .....L'honneur de vous voir m'empêche absolument
D'attacher mon esprit au divertissement. »

Ils entrent dans la grotte et y restent jusqu'à la sixième scène de l'acte suivant. Ils concluent l'aventure par des vers platement prétentieux :

ÉNÉE.

« Madame, il ne pleut plus, Votre Majesté sorte.

(1) Préface d'*Aminius*.

DIDON.

Antres, toujours privés de la clarté du jour,
Seuls et secrets témoins de mes serments d'amour,
Si l'on peut trop aimer, que la faute en soit grande,
N'ayez jamais d'écho, si l'on vous le demande.....
Mais la nuit nous surprend, il faut trouver ma sœur.
Pour appeler quelqu'un montons sur cette roche.

ÉNÉE.

Hola ! Hé ! l'on répond, la voix est déjà proche (1). »

Les chasseurs dispersés par l'orage se rassemblent. Le brave Cloanthe se plaint de ce que

Son habit est percé
Par l'abondance d'eau que le ciel a versé.

Le départ d'Énée ne tarde pas à détruire les douces espérances de Didon. En vain, la reine et sa sœur Anna chargent le héros d'imprécations ou l'accablent de prières. Achate, Palinure, Ilionée, Cloanthe, Ségeste, emmènent leur chef presque de force. De son navire, le triste Énée crie à Didon furieuse :

« ..... Adieu, le désastre m'emporte ! »

Lorsque l'amante abandonnée s'est épuisée en injures et en plaintes, elle feint d'être plus calme et ordonne la construction d'un bûcher où elle veut brûler l'*épée*, la *casaque*, et le *lit* du perfide. Elle se jette dans les flammes. Scudéry n'a pas craint, pour obéir à la règle des vingt-quatre heures, d'entasser tous ces événements dans l'espace d'un jour et d'une nuit. Cette tragédie eut le sort qu'elle méritait. Scudéry lui-même

(1) Acte II, scène 4e.

n'a pu dissimuler son insuccès : « Comme je ne déguise » jamais la vérité, j'avoue ingénuement que, *par des* » *raisons qui ne me regardent pas*, cette pièce n'eût pas » le bonheur des autres (1). » Découragé de ses tentatives classiques, Scudéry revient à la tragi-comédie et emprunte à Cervantes le sujet de l'*Amant libéral*, imbroglio confus et plein d'étrangeté. La scène se passe à Chypre entre le *Cadi* du pays, quelques pachas, Léandre, gentilhomme vénitien, et sa maîtresse Léonice, enlevés et vendus par des corsaires. Le Cadi, épris de la jeune fille, équipe une galère pour la conduire dans une île lointaine et en abuser à son aise. Mais il a compté sans les pachas qui, non moins amoureux de la belle esclave, courent à sa poursuite sur un vaisseau où Léandre est embarqué. Les Turcs combattent les uns contre les autres. Le gentilhomme sicilien, aidé de quelques amis, massacre ceux qui survivent, gagne avec sa maîtresse une terre chrétienne et l'épouse. Cette pitoyable pièce eut peu de succès. L'auteur le reconnaît dans la préface de son *Arminius* où, après avoir marqué le dépit que lui causa la chute de *Didon*, il ajoute : « Or, » comme les mauvaises constellations ne sont pas sitôt » passées, l'*Amant libéral*, qui vient ensuite de cette » reine de Carthage, se sentit un peu de son malheur » et ne fut que médiocrement loué. »

Ces mauvaises constellations, rappelées avec tant d'amertume, ne sont autre chose que les représentations du *Cid*. On voit pourquoi Scudéry le premier rallia contre Corneille toutes les renommées compromises. En n'épargnant à l'auteur du chef-d'œuvre nouveau ni offenses, ni insolents procédés, il satisfaisait sa

(1) Préface d'*Arminius*.

jalousie et gagnait la faveur du cardinal, dont il avait grand besoin. Scudéry n'était pas riche et se croyait néanmoins obligé de soutenir un haut ton. Reçu à l'Hôtel de Rambouillet, où sa sœur trônait comme une Muse, ami du faste et de l'ostentation, Scudéry n'avait jamais pu se contenter du nécessaire, qu'il sacrifiait au superflu. Les mémoires du temps nous montrent le poète, orgueilleux dans sa misère, venant de loin pour voir une demoiselle de Palaiseau qu'il aimait et mangeant un morceau de pain sous son manteau (1). La guerre qu'il fit au *Cid* lui valut les libéralités du cardinal, resté insensible jusqu'alors à toutes ses flatteries. Richelieu se hâta de prendre Scudéry sous sa protection et d'opposer l'*Amant libéral* à *Rodrigue*. Mais bientôt, s'apercevant que le gentilhomme sicilien et sa maîtresse Léonice ne pouvaient diminuer la réputation du *Cid* et de *Chimène*, il engagea Scudéry à écrire un ouvrage capable de disputer aux héros de Corneille les applaudissements du public. En 1638 parut l'*Amour tyrannique*. Le cardinal déclara cette pièce une merveille; les poètes pensionnés furent invités à célébrer ses louanges. Ce fut une explosion d'enthousiasme officiel; l'envie et l'adulation se réunissaient pour stimuler à l'éloge tous les beaux esprits du temps. Sarrasin fut le porte-voix de la cabale et composa un pompeux panégyrique, dans lequel il présenta cette tragi-comédie comme un excellent exemple des règles d'Aristote. Scudéry fut proclamé le continuateur de Mairet et l'heureux héritier des grandes traditions classiques. « Nous jugeons que cette tragédie, » écrivait solennellement Sarrasin, est au-dessus de la » jalousie et par son propre mérite et par une protection

(1) *Segraisiana*, p. 138.

[illegible]

[illegible]

[illegible] d'écrire pour [illegible] ses cinq dernières [illegible] des progrès que la scène

française devait au génie de Corneille et de reconnaître franchement le grand tragique pour un excellent modèle, il continua d'écrire d'après son ancienne manière, comme si le *Cid, Horace, Cinna*, n'avaient point paru. Restant fidèle à la tragi-comédie, il déclarait avec ostentation que c'était là le genre le plus agréable (1). Il semble qu'il se soit plu à exagérer de parti pris ses défauts ordinaires. Désormais les sujets sont plus bizarres qu'auparavant, les caractères plus faux, les plans plus défectueux, la versification plus enflée. Le public, qui applaudissait Corneille au plus beau temps de sa gloire, pouvait-il supporter l'*Eudoxe*, cette impératrice d'Orient qui, sur le point d'être violée sous les yeux des spectateurs par le barbare Genséric, met le feu à sa chambre et se sauve par la fenêtre? Quel plaisir le goût, devenu plus délicat, trouvait-il à la représentation d'*Andromire* ou de l'*Illustre Bassa?* La première de ces pièces est un imbroglio de politique et d'amour, où Jugurtha joue un assez sot personnage; la seconde est une mauvaise intrigue de sérail sans le moindre intérêt. En 1642, Scudéry fit jouer sa dernière tragi-comédie, *Arminius*. Les frères Parfait prétendent que l'intention de l'auteur était de composer un poème qui pût aller de pair avec *Cinna* (2). S'il en fut ainsi, il faut avouer que cette pièce est restée bien loin du modèle : on ne soupçonne même pas l'imitation. Le sujet était dramatique. Il y avait là une belle occasion de faire valoir les droits des peuples libres, d'opposer l'indépendance germaine à l'esprit envahisseur de Rome, la barbarie pleine de force à l'Italie déjà corrompue par les excès de la civili-

(1) Préface d'*Andromire*.
(2) *Histoire du théâtre français*, t. VI, p. 224.

sation. Scudéry s'est borné à peindre une vulgaire histoire d'amour. Arminius excite ses compagnons à la révolte non pour délivrer la patrie, mais pour servir une maîtresse ; le héros d'outre-Rhin est devenu le capitan amoureux qu'on retrouve dans toutes les œuvres de Scudéry. Germanicus est un niais tremblant devant sa femme Agrippine, que le poète a transformée en prude et en pédante.

Bien que toujours emphatique et prétentieuse, la forme chez Scudéry vaut mieux que les idées, la peinture des caractères, et la science dramatique. On a dit, avec raison, que sa poésie est toute de métier. L'inspiration véritable anime rarement son style. Pourtant le matamore a parfois certaines fiertés de langage, des hardiesses inattendues, des tournures sonores, des expressions à grand fracas, une vivacité méridionale qui ne déplaît pas. En somme, il eut le tort de venir trop tard ; il aurait été le digne contemporain de Hardy ; il ne fut que la doublure de Mairet et le *rival ridicule de Corneille* (1).

Tout le théâtre de Scudéry ne vaut pas la *Mariane* de Tristan, qui balança le succès du *Cid* et que le cardinal aurait dû choisir pour l'opposer à la pièce de Corneille, s'il eût eu le goût plus sûr et l'admiration moins fantasque. « Le même hiver qui vit paraître le *Cid*, dit » Fontenelle, vit paraître aussi la *Mariane* de Tristan, » autre ouvrage célèbre et qui s'est maintenu sur la » scène presque au temps présent. Je parle de cent ans » qui se sont écoulés depuis ce temps-là, à peu près » comme je parlerais de deux mille ans qui nous sé- » parent des Grecs. En effet, si l'on considère quel

(1) Charles Labitte, *Revue de Paris*, 3e série, t. III.

» nombre prodigieux de tragédies sont oubliées pour » jamais, il est presque aussi glorieux à une pièce d'être » demeurée sur le théâtre pendant cent ans, qu'il l'est » à celles des Grecs de s'être conservées deux mille ans » dans les bibliothèques (1). »

Aucun poète dramatique ne débuta d'une manière plus brillante que l'auteur de *Mariane ;* aucun ne gâta plus rapidement par son inconduite un plus heureux génie. Tristan-François l'Hermite naquit en 1601, au château de Louviers, dans la Marche. Il se vantait d'avoir parmi ses ancêtres Pierre l'Hermite, qui prêcha la croisade, et Tristan l'Hermite, le fameux prévôt du roi Louis XI. Son père, pauvre gentilhomme chargé de famille, ruiné par les procès, avait envoyé de bonne heure le futur poète à Paris, chez sa marraine, qui le plaça comme page auprès du petit marquis de Verneuil, fils naturel de Henri IV. Tristan a raconté, dans ses mémoires intitulés le *Page disgrâcié*, les aventures désordonnées de son enfance et de sa première jeunesse.

Il avait publié quelques recueils de vers, qui furent beaucoup lus et très appréciés, lorsqu'à l'âge de trente-quatre ans il eut l'idée d'écrire pour le théâtre. Il emprunta son sujet à une pathétique narration de l'historien Josèphe, déjà mise à la scène par Alexandre Hardy. Le succès fut immense. Mondory fit du rôle d'Hérode la plus belle création de sa carrière dramatique. Il produisait, dit-on, un puissant effet de terreur dans la scène où le tyran, meurtrier de sa femme innocente, est en proie aux furies vengeresses du crime. C'est en jouant ce personnage que l'illustre comédien fut frappé d'apoplexie ; il resta paralytique et se retira dans une

(1) Fontenelle, *Vie de Corneille.*

maison qu'il possédait auprès d'Orléans. Le prince de Guéménè disait du grand acteur mort pour l'art : « *Homo non periit, sed periit artifex* (1). » Quand Mondory ne fut plus là avec sa noble prestance et ses cris douloureux qui terrifiaient les spectateurs, la tragédie de Tristan se maintint néanmoins au théâtre. N'est-ce pas une première preuve de son mérite? Lorsqu'une pièce survit à un interprète aussi fameux, on peut sans hésitation la classer parmi les œuvres qui s'élèvent au-dessus de la médiocrité. Encore aujourd'hui la *Mariane* est d'une lecture attrayante, si l'on sait se montrer indulgent pour les expressions basses, les tours vieillis, les inutilités et les froideurs de détail.

Mariane a été obligée d'épouser Hérode, le meurtrier de son père et de toute sa race; mais le tyran ne reçoit d'elle, en échange d'un brûlant amour, qu'une triste et glaciale résignation. Dès le début le poète nous présente ce sombre roi troublé par des songes terribles, torturé par les remords, dévoré par la jalousie, que sa sœur Salomé se plaît à entretenir. En quelques traits énergiques les principaux personnages sont admirablement peints. C'est une vigoureuse figure que cet Hérode, soldat vaillant et cruel, inaccessible à la pitié, plein d'orgueil et d'audace, mais faible devant sa femme, dompté par une invincible passion, employant, afin de toucher Mariane, les prières et les menaces, les supplications et les plus brutales violences. Le poète a placé près de lui, comme un mauvais génie, sa sœur Salomé, princesse astucieuse qui, par des insinuations perfides, excite le mari contre l'épouse, et n'aura de repos qu'après avoir achevé la ruine d'une famille exécrée. Il y a

(1) *Histoire du théâtre français*, t. V, p. 196.

pendant toute la pièce un saisissant contraste entre Salomé et Mariane. On s'attache à cette jeune femme, liée par un affreux destin au bourreau de son père, intéressante par sa dignité dans le malheur et sa modestie, qui n'exclut pas le courage et la fermeté. Quelle attitude fière et dédaigneuse en présence de l'hypocrite Salomé! Quelles grâces mélancoliques, lorsque, justifiant devant sa confidente la répulsion qu'elle éprouve pour le roi, elle rappelle ses meurtres, ses cruautés, son implacable et sanguinaire ambition. Elle ne se dissimule pas qu'elle deviendra sa victime; mais,

> Qu'Hérode l'importune ou d'amour ou de haine,
> On la verra toujours vivre et mourir en reine (1).

Cependant Salomé gagne l'échanson d'Hérode, et l'amène à accuser Mariane d'avoir voulu empoisonner son maître. Un tribunal est réuni pour la forme; les juges ne sont là qu'afin de prononcer l'arrêt que le roi leur dictera. L'un d'eux se permet un doute timide; Hérode se lève avec fureur et le réduit à une aveugle obéissance. Quand l'échanson a soutenu impudemment ses calomnies, Mariane lui dit :

> « Ce témoignage est faux et digne du supplice;
> Mais, pour t'en garantir, mon juge est ton complice.
> De bon cœur je pardonne à ta mauvaise foi ;
> Tu sers par intérêt de plus méchants que toi.
> Cette injure est contrainte et n'a rien qui me fâche,
> *De tous mes ennemis tu n'es pas le plus lâche* (2). »

Elle continue à se défendre sans faiblesse. Que lui importe sa misérable vie? N'est-elle pas depuis long-

(1) Acte II, scène 1re.
(2) Acte III, scène 2e

temps préparée et résignée à son sort ? Le souvenir seul de ses enfants lui arrache des soupirs ; elle se représente

> Ces aimables objets de sa tendre amitié,
> Qu'une rude marâtre, ainsi qu'il est croyable,
> Maltraitera bientôt d'un art impitoyable.

Elle attend sa condamnation, lorsque, par un mouvement naturel et très dramatique, Hérode s'attendrit et renvoie les juges sans avoir rien décidé. Une réconciliation va s'opérer entre les deux époux. Mais la reine ranime la jalousie de son farouche tyran en lui reprochant son injuste colère contre Soësme, seigneur juif, accusé par Salomé d'être l'amant de Mariane. Hérode s'abaisse à des outrages dont la grossièreté compromet l'émotion produite par la grandeur simple et tragique de la scène précédente. Il est plus insupportable encore, quand il interroge Soësme avec une odieuse liberté de langage et accable de reproches l'eunuque, qu'il croit d'intelligence avec les prétendus adultères :

> « Quand Soësme en mon lit contentait son amour,
> Tu fermais les rideaux et veillais à l'entour [1]... . »

Ces trivialités et ces traits de mauvais goût sont compensés par les beautés du dénouement. Salomé vient de perdre enfin Mariane. Le poète nous transporte du palais d'Hérode dans la prison où la reine s'exhorte à une mort courageuse. Les *stances* qu'elle récite ne manquent ni de vigueur ni d'harmonie. Au moment où Mariane est conduite au supplice, Tristan imagine un épisode qui serait d'un très grand effet, s'il était mieux préparé. Alexandra, mère de la victime, se trouve sur son passage, et, au lieu de consoler sa fille qu'elle sait inno-

[1] Acte III, scène 6e.

cente, elle l'accuse par lâcheté. Pour n'être pas enveloppée dans sa disgrâce, elle se joint aux bourreaux :

« Achève tes destins, méchante et malheureuse !
Cette mort pour ton crime est trop peu rigoureuse.
Je ne te connais plus. Tu ne viens pas de moi... (1). »

Mariane devine la pensée de sa mère, retient ses pleurs, et, afin de ne pas faire rougir celle à qui elle dut le jour, se borne à lui répondre :

« Vous vivrez innocente et je mourrai coupable. »

Puis elle suit les gardes, calme et fière, maîtresse d'elle-même, ne démentant pas son noble caractère.

Le dernier acte est consacré tout entier au repentir et au désespoir d'Hérode. Le sauvage tyran, saisi de pitié et sentant l'amour se réveiller en lui, révoque l'arrêt fatal. Mais il est trop tard. Un de ses officiers vient lui faire le récit de la mort de Mariane. Tout ce passage nous semble imité de la *Sophonisbe*. Comme la Carthaginoise, la reine dit adieu à ses femmes, leur partage ses pierreries, les exhorte à la fermeté, et meurt héroïquement :

On lisait sur son front le mépris du cercueil (2).

Comme Massinissa, Hérode s'abandonne au plus terrible accès de douleur. L'imprécation qu'il lance contre les Juifs, qui ont laissé périr leur souveraine innocente, est certainement une réminiscence des imprécations du prince Numide :

« Versez sur ce climat un malheur infini !
Punissez ces ingrats qui ne m'ont pas puni !

(1) Acte IV, scène 6e.
(2) Acte V, scène 2e.

Donnez-les pour matière à la fureur des armes,
Qu'ils flottent dans le sang, qu'ils nagent dans les larmes!..
Que leur temple orgueilleux parmi ces mouvements
Se trouve renversé jusqu'à ses fondements!
Et, si rien doit rester de leur maudite race,
Que ce soient seulement des sujets de disgrâce,
Des gens que la fortune abandonne aux malheurs!
Qu'ils vivent dans la honte et parmi les douleurs;
Qu'également partout on leur fasse la guerre,
Qu'ils ne possèdent plus un seul pouce de terre (1)! »

La *Mariane* est l'œuvre spontanée d'une facile nature, qui malheureusement fut rebelle au travail. Tristan avait reçu d'heureux dons, une inspiration élevée, un souffle vraiment tragique, des audaces inconscientes pleines de grandeur. Les mêmes qualités se retrouvent dans le style. Si l'art en est absent, si la souplesse et les nuances, que produisent seules la patience et la réflexion, y sont rares, le poète, par un précieux instinct, rencontre des expressions saisissantes, des tours vigoureux, des images originales, des traits brillants, des vers francs et concis qui rompent la monotonie d'une trame trop souvent lâche et molle. Le désordre et la débauche brisèrent ces belles espérances. Comment Tristan aurait-il pu acquérir l'expérience et former sa langue dramatique au milieu des excès de tout genre auxquels il s'abandonna? *Panthée*, la *Mort de Sénèque*, la *Chute de Phaéton*, la *Mort de Crispe* et la comédie du Parasite marquent que le poète rétrograda rapidement au lieu d'avancer. Ce n'est pas qu'on n'admire encore dans ces pièces quelques personnages heureusement esquissés et des vers bien frappés. Tristan parle ainsi d'un héros succombant au sein de la victoire :

(1) *Mariane*, acte V, scène 2e.

« Et lorsqu'il est tombé sanglant sur la poussière,
Les mains de la Victoire ont fermé sa paupière (1). »

Dans la *Mort de Sénèque*, le rôle du philosophe est tracé avec énergie. Son langage rappelle plus d'une fois la forte brièveté de Tacite. « Fallait-il, dit le maître à » son disciple Néron,

Que tes rares bienfaits
M'élevassent ainsi plus haut que mes souhaits,
Et que ton amitié donnât à ma fortune
Tant de lustre et d'éclat qu'elle m'en importune?
Mon jugement s'égare en ces biens superflus :
Je m'y cherche moi-même et ne m'y trouve plus (2). »

Sénèque mourant salue l'aurore du christianisme et invoque le Dieu nouveau :

« . . . . . Alors, levant les yeux,
Il a dit en poussant sa voix faible et tremblante,
Dans le creux de sa main prenant de l'eau sanglante,
Qu'à peine il a jetée en l'air à sa hauteur :
— Voici ce que je t'offre, ô Dieu libérateur,
Dieu, dont le nouveau bruit a mon âme ravie,
Dieu, qui n'est rien qu'amour, esprit, lumière et vie,
Dieu de l'homme de Tarse, où je mets mon espoir :
Mon âme vient de toi, veuille la recevoir (3). »

Dans la même pièce, Epicharis est menacée du supplice si elle ne révèle pas la conjuration. Elle s'écrie :

Je le dédaigne!
Menace-moi plutôt de vivre sous ton règne (4). »

Mais ce sont là des beautés isolées, dernières traces d'un génie prématurément éteint par la faute du poète. Nul ne fut plus que Tristan coupable envers lui-même.

---

(1) *Panthée*, acte V, scène 1re.
(2) Acte Ier, scène 2e.
(3) Acte V.
(4) Acte IV, scène 3e.

Les contemporains le représentent vivant au jour le jour, ne sachant jamais le matin où il reposerait le soir, mangeant où il pouvait, se hâtant d'aller jouer le peu d'argent qu'il tirait des odes et des sonnets écrits à la louange du premier venu capable de les payer. Il a peint sa misère dans une épigramme pleine d'une mélancolique franchise :

« Ebloui de l'éclat de la splendeur mondaine,
Je me flattai toujours de l'espérance vaine,
Faisant le chien couchant auprès d'un grand seigneur;
Je me vis toujours pauvre et tâchai de paraître.
Je vécus dans la peine attendant le bonheur,
Et mourus sur un coffre en attendant mon maître. (1). »

Après avoir usé son talent et sa santé dans cette vie de libertinage, il n'aurait même pas eu un toit pour mourir, s'il n'eût été recueilli à l'Hôtel de Guise. Il y rendit le dernier soupir dans les bras de son fidèle ami, le jeune Quinault, qu'il initia à la poésie. « Tristan, disait le » duc de Montausier, a laissé son esprit à Quinault; il » aurait bien voulu lui léguer son manteau, mais il » n'en avait pas (2). »

Hélas! la plupart de ces poètes, libertins et joueurs, étaient responsables de leur situation et s'exposaient par leur faute aux plus misérables aventures. Quelques-uns pourtant furent les victimes d'une fatalité contre laquelle ils luttaient par un travail opiniâtre : tel fut Pierre du Ryer. Il appartenait à une bonne famille; mais son père, Isaac du Ryer, auteur de pastorales médiocres, ne sut pas ménager sa fortune et mourut dans l'indigence. Ce père prodigue avait eu du moins le mérite de faire

(1) *Histoire du théâtre français*, t. V, p. 216.
(2) *Histoire du théâtre français*, t. V, p. 201.

donner à son fils une excellente instruction qui lui fut d'une grande ressource pour l'avenir.

Les contemporains ont laissé bien peu de renseignements sur la personne de Pierre du Ryer. Modeste et besoigneux, il ne put se développer tout entier et, comme tant d'hommes savants et obscurs, végéta jusqu'à son dernier jour. Il obtint en 1626 une charge de secrétaire du roi; mais, après s'être marié par inclination à une fille qui n'avait rien, il vendit cette charge en 1633 (1). Il eut beau ensuite se mettre au service de César, duc de Vendôme, devenir membre de l'Académie française, remporter au théâtre de brillants succès, il ne put se soustraire au joug de la pauvreté. Afin de pourvoir à la subsistance de sa famille, il était forcé de traduire à la hâte une foule d'auteurs grecs et latins, qu'un avare libraire, Antoine de Sommaville, payait à un écu la feuille. Quant aux vers, il les cotait « quatre francs le » cent les grands et deux francs les petits (2). » Un contemporain reproche durement au poète d'avoir ainsi flétri et perdu sa réputation (3). Ce sévère critique en parle bien à son aise; ne fallait-il pas que du Ryer donnât du pain à ses enfants? D'ailleurs ne valait-il pas mieux se livrer à ce travail pénible, mais non déshonorant, que de battre, comme tant d'autres, le pavé du matin au soir pour colporter les sonnets et les dédicaces? Du Ryer semble avoir conservé une certaine dignité relative dans un temps où beaucoup d'auteurs, même des plus célèbres, n'avaient ni tenue ni respect humain. Voyant qu'il ne pouvait plus vivre à Paris, il

(1) *Ibid.*, t. IV, p. 536.
(2) Baillet, *Des jugements des livres*, partie 2e, chap. 10.
(3) *Ibid.*

alla par économie demeurer hors de la ville dans une petite maison où il recevait ses amis avec une aimable simplicité. « Un jour, lit-on dans le *Menagiana*, nous » lui rendîmes visite plusieurs ensemble. Il nous parla » de ses desseins et nous montra ses ouvrages; mais ce » qui nous toucha, c'est que, ne craignant pas de nous » laisser voir sa pauvreté, il voulut nous donner la col- » lation. Nous nous rangeâmes sous un arbre, on éten- » dit une nappe sur l'herbe; sa femme nous apporta du » lait, des cerises, de l'eau fraîche et du pain bis. Quoi- » que ce régal nous semblât très bon, nous ne pûmes » dire adieu à cet *excellent homme* sans pleurer de le » voir si maltraité de la fortune. »

Le poète du Ryer fut tout l'opposé de Tristan l'Hermite. Le gentilhomme de Gaston d'Orléans, esprit peu cultivé, mais doué d'un très heureux instinct dramatique, débuta par un coup de maître, et d'un bond vigoureux atteignit une hauteur où il ne devait pas se maintenir; en vain il essaya de donner à sa *Mariane* une sœur qui fût digne d'elle; il ne retrouva plus l'inspiration première. Du Ryer n'a pas l'originalité et le souffle tragique de Tristan, mais il a plus d'acquis, plus d'art et plus de goût. Les nouveautés hardies et parfois même téméraires, les inventions vraiment personnelles, les mouvements inattendus, ne sont pas de son ressort; il suit toujours un modèle, et, après avoir longtemps tâtonné, faute d'un guide sûr, il finit par s'élever, en marchant sur les traces de Corneille, jusqu'au genre héroïque.

Du Ryer commence à écrire pour le théâtre en 1630. Malgré le succès récent de la *Sophonisbe*, le public demande encore, non pas une action simple, mais un grand nombre d'accidents extraordinaires. Le poète se

borne à arranger pour la scène, d'après le système de Hardy, quelques romans étrangers et français. Les *Aventures d'Argénis et Poliarque*, lourde et interminable satire de Jean Barclay, fournissent à du Ryer la matière de deux tragi-comédies tellement compliquées que le lecteur, étourdi par la multiplicité des événements, ne tarde pas à perdre la connaissance du sujet. Une troisième pièce, *Lisandre et Caliste*, empruntée à un roman d'Audiguier, n'est ni moins remplie ni moins obscure. Cependant du Ryer se lie avec Mairet, et, sur les conseils de son ami, se décide à ne plus traiter que des sujets de son invention. Aussitôt il tombe dans un excès contraire : son imagination peu féconde lui suggère de maigres et insuffisantes intrigues. L'*Alcimédon*, joué en 1634, est un mauvais imbroglio de jalousie et d'amour. La comédie intitulée les *Vendanges de Suresnes*, est déclarée détestable par ceux qui ont pu se la procurer. « L'auteur, qui a voulu, disent les frères Parfait, jeter » du comique dans sa pièce, a introduit un vigneron » nommé Guillaume; mais tout ce qu'il avance est dé» placé et peu comique. Le tout ensemble de cette » comédie ne vaut rien (1). » Un an avant le *Cid*, du Ryer écrit son *Cléomédon*. Cette pièce est un assez fade roman; néanmoins elle est digne d'attention, parce qu'il arrive plus d'une fois au héros d'exprimer de nobles sentiments dans un style énergique. Cléomédon est un esclave qui par sa valeur sauve son pays et son roi. Pour récompense de ses exploits, il demande au prince la main de sa fille aînée, liée secrètement à lui par un mutuel amour. Le roi la lui refuse, mais en même

(1) *Histoire du théâtre français*, t. V, p. 120.

temps lui offre en mariage sa fille cadette avec les plus hautes dignités. Cléomédon s'écrie :

« Je rejette l'honneur que vous me présentez !
Soit que je vive encor, soit enfin que je meure,
Si je vous ai servi, la gloire m'en demeure,
Et pour le prix qu'on doit au secours de mon bras,
Je me veux contenter d'avoir fait des ingrats.
J'aurai d'assez grands biens, tant que j'aurai l'épée
Qui remit dessus vous la couronne usurpée.
Si je veux des Etats, où le monde en aura,
Vous en ayant su rendre, elle m'en donnera! »

Ne croirait-on pas déjà entendre don Gormas ou don Sanche? Il faut citer encore les vers dans lesquels la fille du roi, amante de Cléomédon, fait l'aveu de sa faiblesse :

« Et, comme un jeune cœur est bientôt enflammé,
Il me vit, il m'aima, je le vis, je l'aimai.. ....
Il me donna sa foi, je lui donnai la mienne,
Il feignit d'être mien; en effet, je fus sienne,
Et ma facilité lui fit bien voir alors,
Que qui peut tout sur l'âme a beaucoup sur le corps.
Hélas! comme l'amour toute chose surmonte!
Dirai-je sans rougir ce que je fis sans honte?
Ma pudeur lui céda, je contentai ses vœux,
Et le consentement nous maria tous deux. »

Malgré ces quelques passages heureusement écrits, le *Cléomédon* ne marque pas un progrès au point de vue dramatique. Du Ryer continue à se traîner avec peine dans l'ornière de la tragi-comédie romanesque. C'est seulement après l'apparition du *Cid*, qu'excité d'une forte émulation par l'exemple de Corneille, il secouera le joug d'un genre démodé et méritera que la postérité n'oublie pas son nom.

Un éminent critique (1), étudiant l'influence de Cor-

(1) Guizot, *Corneille et son temps*, p. 303.

neille sur ses contemporains, dit qu'un homme de génie a deux sortes de disciples. Les uns sont moins occupés des exemples mêmes de leur maître que du mouvement que ces exemples suscitent dans leur âme. « Ils sentent, » à la voix du génie, se réveiller en eux des facultés » qui, sans lui, fussent peut-être demeurées assoupies, » mais qui n'en sont pas moins leurs facultés propres et » naturelles. Ils ont reçu l'impulsion, mais ils la dirigent « dans leur propre sens; et, si leurs productions n'offrent » pas l'énergie soutenue de ces jets spontanés, elles pos- » sèdent du moins une certaine mesure d'originalité et » même cette fécondité qui donne la vie. » Tel sera Rotrou. D'autres disciples sont de simples imitateurs et se bornent à reproduire la manière du maître. Saisissant assez bien les formes de son style, s'attachant aux idées qu'il a préférées, ils peuvent encore « nous faire sentir » le plaisir que donne une copie en ranimant le sou- » venir des impressions qu'a fait naître un bel original. » Tel est Du Ryer. Ce poète, à coup sûr, pensait souvent au *Cid* et à *Cinna,* quand il écrivait ses deux meilleures œuvres, les tragédies d'*Alcionée* et de *Scévole*, qui furent couronnées d'un brillant succès. Alcionée, favori du roi de Lydie, devient amoureux de la fille de ce monarque. Sur le refus que lui fait ce dernier de la lui donner en mariage, il se révolte et contraint par les armes son souverain à lui promettre la main de la princesse. C'est là que se trouve le fameux vers appliqué par Larochefoucauld à madame de Longueville :

« Pour lui plaire,
J'ai fait la guerre aux rois, je l'eusse faite aux Dieux (1). »

La jeune fille aime le sujet rebelle, mais lutte contre

(1) Acte III, scène 6e.

cette passion, qu'elle estime coupable et lâche. Alcionée, désespéré de sa rigueur, se frappe de son épée et meurt aux pieds de l'orgueilleuse. Alors seulement elle lui avoue qu'elle l'a toujours aimé, et que son mépris partait de sa fierté, non de son cœur. Qui ne reconnaît le modèle que Du Ryer avait devant les yeux? La princesse de Lydie, qui joue la haine et repousse avec une âpreté vindicative le héros qu'elle adore, est une image affaiblie, mais encore intéressante, de Chimène. Comme les personnages vraiment Cornéliens, elle pousse jusqu'au sacrifice le sentiment de l'honneur, elle combat la passion au nom du devoir, et exprime les déchirements de son âme dans des stances, imitation décolorée, mais évidente, du monologue lyrique de Rodrigue :

« J'aime, et, par un destin nouveau,
J'ai parlé contre ce que j'aime.
Je le voudrais voir au tombeau,
Je voudrais qu'on m'y vît moi-même!
Etrange effet de ce devoir,
De ce tyrannique pouvoir,
Qui nous gourmande et qui nous brave!
Ah! pour te montrer généreux,
Triste cœur, orgueilleux esclave,
Dois-tu te rendre malheureux (1)? »

Alcionée ressemble au *Cid* par ses élans d'enthousiasme, par sa galanterie chevaleresque et par ses vanteries tout espagnoles. Rodrigue s'écrie :

« Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans! »

La jactance d'Alcionée est égale :

« S'il faut par des Etats mériter la princesse,
Le soleil n'en voit pas où mon bras ne s'adresse (2). »

(1) Acte III, scène 1re.
(2) *Alcionée*, acte II, scène 3e.

Dans la tragédie de Scévole, Junie, fille de Brutus et maîtresse de Mucius Scevola, est prisonnière de Porsenna; on lui apprend qu'on vient de voir son amant déguisé en soldat étrurien; on ajoute qu'il a revêtu ce costume pour se sauver :

« Pour se sauver, dis-tu ? Tu n'as point vu Scévole (1) ! »

Junie et son amant paraphrasent sans cesse l'Emilie et le Cinna de Corneille ; la clémence de Porsenna est calquée sur la clémence d'Auguste : on peut dire qu'elle est exprimée presque dans les mêmes termes :

« Retire-toi, Scévole, et reprends ton épée.
Certes, je te louerais et louerais ta vertu,
Si pour mon diadème elle avait combattu.
Considère pourtant combien j'en fais d'estime,
Puisque pour l'honorer je lui remets ton crime ;
A toi, plus inhumain que cruel envers moi,
Tu me sembles, Scévole, assez puni par toi.
Va donc, et de chez nous, par une grâce extrême,
N'emporte que le mal que tu t'es fait toi-même;
Et va, par ton salut, témoigner aux Romains
Que Porsenne ne craint ni Rome ni tes mains (2). »

Auguste donne Emilie pour femme à Cinna ; le roi Porsenna marie Scévole et Junie :

« Non, je ne romprai point le lien amoureux,
Qui joint si noblement des cœurs si généreux.
L'un doit être de l'autre et le prix et la gloire (3). »

Dans le *Saül* de Du Ryer, ce prince, abattu sous la colère de Jéhovah, tremble devant les Philistins; Jonathas s'efforce de ranimer son père contre cet ennemi :

---

(1) *Scévole*, acte II, scène 2e.
(2) *Scévole*, acte V, scène 5e.
(3) *Scévole*, acte V, scène 6e.

« Est-il donc en état de donner de l'effroi?
A-t-il appris à vaincre en fuyant devant moi?.....
Laissez voler la crainte où l'ennemi s'assemble,
Un roi n'est pas troublé que son trône ne tremble;
Mais il connaît trop tard, quand il a succombé,
Que le trône qui tremble est à demi tombé.
Croyez en vos enfants, croyez en leur courage,
D'un triomphe immortel l'infaillible présage.
Dans le sein de la gloire ils ont toujours vécu:
Enfin, je suis le moindre, et j'ai toujours vaincu (1). »

M. Guizot, qui cite ce passage, dit avec raison qu'en lisant de tels vers on ressent un peu de l'émotion causée par les beaux endroits de Corneille. Mais les imitations de Du Ryer ne sont pas toujours aussi heureuses. Poussé par la pauvreté, il n'a pas le temps de travailler et de réfléchir. Les tragédies de *Lucrèce*, d'*Esther*, de *Thémistocle*, ne sont que de rapides ébauches. Les figures sont à peine esquissées, les scènes sont mal enchaînées, et le style, qui dans les bons moments du poète est coulant et pur, devient dans ces improvisations vague et terne, ou tombe dans l'emphase et le mauvais goût.

Pour achever cette revue des principaux contemporains et émules de Mairet, il importe de revenir au plus grand de tous, à Rotrou. Nous avons montré ce poète débutant au théâtre sous les auspices de Mairet, et accumulant, avec une irrégulière et tumultueuse abondance, des œuvres qui, suivant les habitudes du temps, participent à la fois de la tragédie, de la comédie et de la pastorale. Nous avons dit que, doué d'une riche imagination et d'un vigoureux génie, il aurait pu, par sa seule force, découvrir en son art ces hautes et

(1) *Saül*, acte 1er, scène 1re.

nouvelles beautés qu'il ne trouvera qu'après avoir entendu le *Cid*. Pourquoi donc Rotrou, qui pouvait être un maître, ne sera-t-il qu'un disciple, original sans doute, mais avoué, de Corneille? Il faut en chercher la cause dans sa vie. Hantant les cabarets et les tripots, se livrant aux amours faciles, buvant, jouant, sans cesse poursuivi par les créanciers et craignant la prison pour dettes, il ignora le travail opiniâtre, les réflexions profondes et les sérieuses études, sans lesquelles l'esprit le mieux organisé ne devient pas créateur. Un tas de fagots, où il jetait ses écus, lui servait de coffre-fort de sûreté contre les tentations du jeu, passion fatale à qui il ne sut jamais se soustraire (1). Désordonné dans sa manière de vivre, il l'était dans ses ouvrages. De même qu'il semait son argent sans souci du lendemain, il dépensait son génie à tort et à travers, écrivant avec une extrême facilité, mais aussi avec une complète impuissance à se régler et à se gouverner. Rotrou, auteur dramatique véhément et fécond, ne deviendra grand poète que quand ses belles et natives facultés se développeront à la voix de Corneille. Pourtant, entre les pièces de sa jeunesse et les œuvres de sa maturité, le *Saint-Genest*, le *Cosroès*, le *Venceslas*, ces fortes et originales tragédies produites par l'impulsion de Corneille, il est une époque de transition qui appartient à notre sujet; car, avant le *Cid*, Rotrou subit une première modification sous l'influence de Mairet. La *Sophonisbe* lui apprend qu'il importe de séparer le sérieux du comique et lui révèle la vraie tragédie. Il tourne ses regards vers l'antiquité : Sénèque se présente, et en 1632

(1) Lambert, *Histoire littéraire*, t. II, p. 302.

paraît l'*Hercule mourant*. Pourquoi le poète, au lieu d'imiter les *Trachiniennes* de Sophocle, adapte-t-il à notre théâtre l'une des plus longues et des plus fastidieuses déclamations de l'auteur latin? C'est que le pompeux éclat de son style charme et éblouit Rotrou, habitué aux écrivains espagnols, comme au XVIe siècle il avait séduit Garnier, et comme il séduira bientôt Corneille. Cependant Rotrou, quelle que soit son admiration pour Sénèque, reconnaît qu'il doit modifier et le fond et la forme de sa tragédie. Afin d'enrichir la matière trop pauvre, il y ajoute un roman dans le goût de l'époque, les amours d'Arcas et d'Iole ; en même temps il semble s'appliquer à dégonfler quelque peu la langue emphatique de son modèle. L'addition qu'imagine Rotrou est malheureuse ; car elle défigure étrangement les anciens. Hercule, « appuyé sur les genoux d'Iole, sa captive, qui travaille en tapisserie, » lui débite de fades madrigaux, et, la trouvant insensible, change bientôt ses plaintes langoureuses en grossières injures ; il menace de mort la jeune fille et Arcas « son mignon préféré. » Déjanire, l'épouse trahie, accable à son tour de reproches le héros, qu'elle compare à Mars surpris dans les bras de Vénus ; une certaine trivialité comique caractérise sa violence. Hercule se défend sur le ton d'un homme fatigué par une femme acariâtre ; on dirait un bourgeois de Plaute répondant aux doléances de la *mulier dotata*. Rotrou rachète ces faiblesses, quand il dépeint la jalousie et la démence de Déjanire. Il y a de la grandeur dans cette scène qui nous représente la farouche Calydonienne courant dans le palais, renversant et brisant tout sur son passage, maudissant sa rivale et prononçant avec fureur le nom de l'époux infidèle. En vain sa nourrice la console et la supplie d'écouter de sages conseils ;

Déjanire ne veut et ne peut pas l'entendre; elle continue à exhaler sa colère et sa haine dans un langage entrecoupé de cris et d'exclamations dramatiques. C'est du Sénèque sans doute, mais condensé, assaini, rendu dans un style ferme et sonore, digne de la tragédie. Rotrou anime encore toute cette partie pleine de vie et de mouvement par un trait expressif, dont il est l'inventeur. Iole, l'innocente captive, vient tomber aux genoux de sa fière ennemie; elle atteste les Dieux qu'elle repousse l'amour d'Hercule. Mais Déjanire refuse d'ajouter foi à ses serments, la charge d'invectives et la laisse épouvantée et tremblante. Hercule sent l'effet du poison au commencement du troisième acte et meurt à la fin du quatrième. Le fils de Jupiter, si maladroitement transformé au début de la pièce en personnage sentimental et romanesque, apparaît enfin dans une attitude héroïque. Moins boursoufflé que l'Hercule latin, plus naturel sans être moins énergique, il exprime avec vigueur la torture que le vêtement de Nessus lui fait subir. Vaincu par la douleur, il implore pour la première fois le secours paternel et demande la mort dans un langage relevé par de fortes et belles images :

« J'ai toujours dû ma vie à ma seule défense,
Et je n'ai point encore imploré ta puissance;
Quand les têtes de l'hydre ont fait entre mes bras
Cent replis tortueux, je ne te priais pas;
Quand j'ai dans les Enfers affronté la mort même,
Je n'ai point réclamé ta puissance suprême;
J'ai de monstres divers purgé chaque élément,
Sans jeter vers le Ciel un regard seulement;
Mon bras fut mon secours; et jamais le tonnerre
N'a, quand j'ai combattu, grondé contre la terre [1]. »

[1] *Hercule mourant*, acte III, scène 2e.

Le dernier acte nous ramène aux fadeurs langoureuses. Iole gémit sur le danger d'Arcas, qu'Hercule mourant a condamné au feu du bûcher. Nous retombons en plein mauvais goût.

Quels que soient les défauts de cette pièce, elle mérite, par de réelles beautés et surtout par les résultats qu'elle nous semble avoir amenés, d'être mise à côté de la *Sophonisbe*. Ces deux œuvres de Mairet et de Rotrou prouvent que la langue, le ton, les sujets et les procédés de la vraie tragédie existaient avant Corneille et n'attendaient qu'un meilleur emploi. Rotrou s'inspire de Mairet; à son tour il aide Corneille à reconnaître sa voie. En effet, n'est-il pas évident que Corneille dut être vivement ému par la majesté quelque peu déclamatoire de Rotrou, par les plaintes éloquentes de son héros expirant, par la solennité du langage, par la pompe de la versification? La *Médée*, par laquelle le futur auteur du *Cid* prélude en 1635 à ses chefs-d'œuvre, procède de l'*Hercule mourant*, qui lui-même procède de la *Sophonisbe*.

CHAPITRE SEPTIÈME.

LES DERNIÈRES PIÈCES DE MAIRET.

Mairet avait donné sans interruption huit pièces depuis la *Chriséide*, qui est de 1620, jusqu'au *Soliman*, qui est de 1630. Les malheurs de la maison de Montmorency, la mort du duc Henri, les soucis et les chagrins que de si terribles infortunes causèrent au poète, l'éloignèrent pendant cinq années de la scène. Lorsqu'il se décida à y revenir, grâce aux instances de son nouveau protecteur, le comte de Belin, Mairet essaya en vain de réchauffer un esprit refroidi par la douleur et par l'oisiveté, épuisé par des efforts prématurés, tourmenté par la crainte de se mesurer avec de jeunes et redoutables rivaux. C'est avec le *Soliman* que finit, à proprement parler, le rôle utile de Mairet; tout le reste de son œuvre est au-dessous, non-seulement de ses émules, mais encore de lui-même, et offre à peine quelques lueurs passagères d'un heureux talent éteint. L'auteur semble avoir si bien compris son affaiblissement que, se sentant désormais incapable de retrouver la langue élevée, le ton noble, la majesté soutenue de la tragédie, il n'a pas craint de retourner en arrière, de démentir ses propres enseignements et d'essayer d'arrêter le mouvement qu'il avait imprimé au théâtre, parce qu'il

ne pouvait plus le suivre. On eut alors le singulier spectacle du réformateur qui, le premier, joignant la pratique à la théorie, avait combattu le mélange des genres, revenant à la tragi-comédie au moment même où Corneille allait, dans *Médée*, prendre l'essor vers le sublime tragique et y atteindre dans son admirable *Cid*. C'était tenter l'impossible, vouloir faire remonter le fleuve vers la source, braver son siècle en reniant les progrès qu'il devait à Mairet lui-même, et s'exposer enfin à tomber dans le plus complet abandon. La chute du *Roland furieux* fut pourtant un premier et dur avertissement dont Mairet eût dû tenir compte ; cette pièce reçut le plus froid accueil du public étonné d'une si triste et si prompte décadence. On se demandait comment le célèbre écrivain avait pu sacrifier les nobles et fiers sentiments dont il avait su animer Sophonisbe et Massinissa, pour les galanteries et les fadeurs de son nouvel ouvrage; on ne pouvait croire que ce style bizarre et dameret, qui n'avait rien de dramatique, sortît de la plume qui avait écrit les beaux passages de la *Sophonisbe*, du *Marc-Antoine*, et du *Soliman*. On attendait de Mairet, après ce long silence de cinq années, un chef-d'œuvre tragique; il donna un médiocre canevas d'opéra sous le nom de tragi-comédie (1).

Le choix du sujet même était téméraire. Mairet voulut traduire sur la scène une partie du *Roland furieux*, ce charmant poème, enfant libre et badin de la fantaisie d'Arioste. Quelle puissance d'invention dramatique il aurait fallu pour fixer sur le théâtre tous

(1) *Roland Furieux*, tragi-comédie de Mairet, dédiée à M. de Belin, à Paris, chez Augustin Courbé, imprimeur de Monseigneur, frère du Roy, dans la salle du Palais, à la Palme, 1640

ces personnages qui dans le roman s'aiment, se fuient, se cherchent, s'interrompent et se combattent ! Quelle imagination et quel talent de versificateur étaient nécessaires pour reproduire dans notre langue les charmes délicieux, l'élégance et l'harmonie du style italien ! Or Mairet s'est contenté de suivre servilement la marche du premier des trois romans qui se développent et se mêlent dans le poème; il n'a pas remarqué qu'une seule action dramatique ne pouvait renfermer tant de faits et permettre à tant de caractères de se déployer tout entiers. Il n'a pas vu que cette variété, qui est la grande loi du genre traité par l'Arioste, était absolument contraire aux exigences du théâtre, où le détail ne doit jamais obscurcir l'ensemble et compromettre l'unité d'action. Enfin, Mairet s'est fait illusion sur les ressources de son style appauvri. Il ne lui reste plus pour lutter contre la poésie à la fois vive, savante et naturelle de son brillant modèle qu'une sorte de prose rimée et mesurée; son langage est toujours clair ; mais il ne suffit pas de s'expliquer clairement en vers. Tantôt il ne rencontre que la sécheresse, tantôt il tombe dans une stérile abondance causée par les mots auxiliaires, les particules traînantes, tout l'attirail des prépositions et des circonlocutions superflues. Les épithètes remplissent trop souvent près de la moitié du vers et constituent un recueil de rimes monotones et communes. Dans l'Arioste, dont l'œuvre tient autant de l'épopée que de la comédie, les couleurs et le ton sont admirablement variés et fondus, le poème est plein de grandeur héroïque et de franche gaîté. Mairet, au contraire, qui n'avait ni assez de génie ni assez de goût pour allier les deux esprits et les deux styles, passe de l'enflure à la trivialité, prend la déclamation pour le sublime, le vulgaire pour le naturel, et

revient avec une déplorable persistance aux pointes, aux grossières plaisanteries, aux galanteries surannées, qu'il avait appris à répéter dans sa jeunesse et qui déparent ses premiers ouvrages. L'exposition de la pièce et quelques rapides citations donneront la mesure de son insuccès.

Roland cherche Angélique; pour essayer de la retrouver, le héros a quitté Charlemagne assiégé dans Paris, quoique l'empereur eût besoin de sa valeur. Il entre dans une forêt où il aperçoit gravés sur les arbres les noms d'Angélique et de Médor :

« Lisons : le beau Médor et la belle Angélique !
Suis-je point abusé d'un objet phantastique ?
Voyons à l'autre écorce : ô ciel, j'y trouve encor,
Comme partout ailleurs, Angélique et Médor (1). »

Il appelle des bergers et leur demande quel est ce Médor; il apprend comment la fille du plus grand potentat d'Asie, la fière beauté qui a repoussé l'amour des plus vaillants héros, a rencontré un jeune page blessé et s'est livrée à lui. Roland va cacher sa jalousie et sa honte sous les épais ombrages de la forêt, où bientôt l'excès de la douleur, la solitude, le silence, les sombres méditations, vont déterminer la folie. Tout le second acte est occupé par les entretiens amoureux de Médor et d'Angélique. Leur langage est un pur et simple retour aux fadeurs des romans bucoliques et aux subtilités de la métaphysique galante. La maîtresse dit à l'amant :

« Médor, quand le soleil par un désordre étrange
Achèverait sa course au rivage du Gange,

(1) Acte Ier, scène 1re.

Quoique je sois d'un sexe inconstant et léger,
Ne croyez pas encor que je puisse changer (1). »

L'amant dit à sa maîtresse :

« Dans l'aise où je me perds comtemplant vos appas,
La nuit vient que mon œil ne s'en aperçoit pas.
Dans ce ravissement les plus longues journées
Semblent à mes transports de courtes matinées. »

L'interminable échange de ces tirades alternées, qui se prolongent pendant deux cent cinquante vers, est enfin interrompu par l'arrivée d'Isabelle et de Zerbin, dont les amours forment un épisode languissant et très nuisible à l'unité d'action. Angélique et Isabelle se racontent mutuellement leur histoire avec une diffusion si obscure que les spectateurs, à qui le poème de l'Arioste n'était pas familier, devaient imparfaitement comprendre le récit de ces événements mêlés et confus. Au troisième acte, Roland sort du bois et exprime ses plaintes dans des stances dont le mauvais goût et les *concetti* dépassent les pointes les plus recherchées de la *Chriséide* et de la *Silvie*. Peu à peu la raison du héros désespéré se trouble. Il tourne sa colère contre les objets inanimés, brise les plus beaux arbres du bois, comble les sources de cailloux, fauche l'herbe et les fleurs, et fait gémir sous les coups de son épée cette odieuse grotte où Médor et Angélique ont échangé leurs serments. Bientôt il disparaît dans la plaine, après avoir abondonné sur le sol sa cotte de mailles, ses gantelets, sa cuirasse et son fameux glaive Durandal. Isabelle et Zerbin recueillent ces précieuses armes, les suspendent aux branches d'un pin et se retirent dans la grotte

(1) Acte II, scène 1re.

voisine pour éviter la chaleur du midi. C'est alors que survient Rodomont, le méchant et farouche guerrier, qui est dans l'Arioste le type de la vaillance inhumaine et de la sensualité grossière. Il a été trahi par l'inconstante Doralice et il court à la recherche de duels et de luttes, seules consolations qui puissent toucher son cœur. Il aperçoit les armes de Roland et se saisit de l'épée, qu'il essaye en coupant un arbre. A ce bruit, Zerbin sort de la grotte et provoque Rodomont, qu'il insulte avant et pendant le combat à la façon des héros d'Homère :

« Colosse audacieux ! Fanfaron mal appris ! (1). »

Ils se battent longtemps ; enfin Zerbin tombe frappé d'une atteinte mortelle. Le quatrième acte contient dans sa plus grande partie la peinture des brutalités de Rodomont. Le roi d'Alger, aussi vantard que brave, énumère ses exploits ; son confident Aronte renchérit encore sur les louanges que son maître se décerne. Dans cette scène, où Mairet s'efforce péniblement de prendre le ton de la comédie, se trouvent deux vers qui eurent, dit-on, le privilége de dérider un instant les spectateurs. Aronte annonce à Rodomont qu'il a deux poinçons d'un excellent vin et qu'il n'ose les lui offrir, parce que le Coran lui défend d'en boire; Rodomont lui dit :

« Ne croyant de ma loi que ce qu'il faut en croire,
Surtout quand il s'agit de manger et de boire,
S'il est tel que tu dis, j'en prendrai largement (2). »

Cependant Roland, de plus en plus furieux, rencontre

(1) Acte III, scène 4e.
(2) Acte IV, scène 5e.

Rodomont et le renverse. Quand il a passé comme un ouragan, le roi se relève très déconfit et se console en attribuant sa chute à la surprise :

« Voilà ce qui jamais ne m'était arrivé;
Mais le rustre qu'il est m'a pris au pied levé (1). »

Le cinquième acte, plus obscur et plus diffus encore que les précédents, nous montre le roi d'Alger ivre de vin grec et devenu amoureux d'Isabelle. La jeune femme oppose aux déclarations enflammées des prières et des larmes; le sauvage Africain devient plus pressant :

« Non, non, je n'en puis plus, beau sujet de mes feux,
Vous dont les yeux en pleurs ont embrasé mon âme,
Quoiqu'elle ait résolu de n'aimer jamais femme (2). »

Isabelle n'hésite pas à sacrifier sa vie et, grâce à une pieuse ruse, elle se fait donner la mort par Rodomont. Elle lui persuade qu'elle connaît des incantations et des charmes qui rendent le corps invulnérable. Troublé par le vin, Rodomont consent à tenter l'expérience sur Isabelle et la frappe de son épée. La malheureuse victime de l'amour conjugal tombe et meurt après avoir prononcé ces dernières paroles :

« O Dieu que je réclame,
M'ayant sauvé l'honneur, sauvez aussi mon âme,
Et toi, qui m'as contrainte à rechercher la mort,
Afin de prévenir ton impudique effort,
Souviens-toi, si tu peux, qu'Isabelle est ravie
De tromper ta luxure aux dépens de sa vie (3). »

Cette fin héroïque et ces plaintes suprêmes seraient

(1) Acte IV, scène 6e.
(2) Acte V, scène 1re.
(3) *Ibid.*

touchantes, si la scène n'était pas gâtée sans remède par le burlesque spectacle de l'ivresse sensuelle de Rodomont, par ses blasphèmes et sa sottise, par les puérilités et les trivialités de son langage. Le long discours dans lequel le roi revenu à lui exprime ses regrets est un morceau solennellement prétentieux, qui nous fait passer du naturel bas et grossier à la déclamation pompeuse.

La pièce se termine par une nouvelle représentation de la fureur de Roland. Le héros poursuit un berger, qu'il jette par dessus la plus haute montagne. « L'auteur » italien, dit Mairet dans l'*Avertissement au lecteur*, » ayant à guérir Roland, le fait abattre et lier assez » plaisamment par huit ou dix des plus forts hommes » de son siècle. Pour moi, ne jugeant pas que cette in- » vention fût de la bienséance ni de la commodité du » théâtre, j'ai mieux aimé le faire endormir et rendre » le sommeil visible, conformément à la manière de » l'Arioste, qui fait bien combattre Regnault contre le » Destin sous les armes et la figure d'un chevalier (1). » Ce scrupule de Mairet est surprenant, parce qu'il est bien tardif. Sa pièce est, en effet, pleine de ces bizarreries qui, fort acceptables dans le poème tragi-comique où elles sont préparées et développées avec un art infini, sont choquantes à la scène. C'est ainsi que l'apparition inattendue du Sommeil personnifié ne pouvait qu'étonner les esprits des spectateurs, parce qu'elle n'est ni amenée ni détaillée si finement qu'on soit tenté d'y croire. Roland succombe sous les charmes du dieu et s'endort. Astolphe, l'aventurier hardi, l'aimable étourdi,

(1) *Roland Furieux*, Avertissement au lecteur.

que Mairet n'a pas le temps de nous faire connaître, arrive sur l'hippogriffe, rend au héros endormi son bon sens qu'il rapporte de la lune et lui glisse par l'oreille. Il réveille Roland en sonnant du cor, le fait monter en croupe sur le cheval ailé, et lui dit dans un langage que Mairet pensait être gai et qui n'est que trivial :

« .... Serrez les genoux,
J'enfile un grand chemin, où les plus belles bottes
Peuvent impunément faire la nique aux crottes,
Et, si l'on n'a fermé le passage des airs,
Nous verrons aujourd'hui Charlemagne et ses pairs (1). »

La pièce n'a pas de dénouement, la toile baisse sans que nous soyons renseignés sur le sort de Médor et d'Angélique, ces deux amants qui, après avoir occupé la place importante pendant les trois premiers actes, ont disparu pour ne plus revenir.

Malgré l'insuccès du *Roland furieux*, nous devions nous y arrêter. Car il nous semble que, même par ses œuvres les plus médiocres, Mairet n'a pas été inutile à la scène française. S'il est vrai de dire que tous les genres de pièces qui firent la gloire de notre art dramatique au XVIIe siècle ont été inaugurés par Corneille, nous croyons devoir ajouter qu'ils ont tous été avant lui esquissés par l'auteur de *Sophonisbe*. Quand Corneille voudra créer la tragédie lyrique, qui deviendra bientôt l'opéra, et écrire l'*Andromède* ou la *Toison d'Or*, il n'aura qu'à se souvenir du *Roland furieux* pour remplacer les héros de l'histoire par les paladins ou les demi-dieux, le sublime par le merveilleux, et à faire ajouter, suivant l'usage des Italiens, la musique aux prestiges de la poésie, de la peinture et de la mécanique. Plus

(1) Acte V, scène dernière.

tard, lorsque Quinault aura définitivement adopté le genre tragi-héroïque, il se rappellera à son tour la pièce de Mairet et traitera le même sujet, en prenant manifestement pour modèle son devancier (1). Quinault a suivi la même marche que Mairet, mais il a su sagement se borner à la représentation de l'amour d'Angélique et de Médor, cause de la folie de Roland, et laisser de côté Rodomont, Zerbin, Isabelle. L'unité d'action est observée, les inventions allégoriques sont plus naturelles, les situations empruntées à l'Arioste plus clairement exposées. Néanmoins, malgré son expérience, il a reproduit plusieurs défauts de la pièce de Mairet. Roland ne paraît pas assez sur le théâtre, qui est trop souvent occupé par Angélique et Médor; les stances du héros ne sont pas exemptes de mauvais goût; enfin il y a des longueurs fastidieuses dans le spectacle de la fureur de Roland. On ne tarde pas à se dire que la colère du paladin devrait être employée à quelque chose de plus dramatique et de plus attachant qu'à déraciner des arbres, renverser des vases, écraser des fleurs, tirer l'épée contre des figures inanimées, frapper des bergers et des troupeaux.

Après le *Roland furieux*, Mairet fit jouer la même année sa tragi-comédie d'*Athénaïs* (2), qui ne réussit pas. Il n'y aurait qu'à indiquer rapidement le sujet et le plan de cette pièce, n'était la très curieuse influence qu'elle nous semble avoir eue en bien et en mal sur l'esprit du grand Corneille. Il y a là un point qui vaut

(1) *Théâtre de M. Quinault*, t, V, à Paris, chez Pierre Ribou, seul libraire de l'Académie royale de musique, quai des Augustins, 1715.

(2) *Athénaïs*, tragi-comédie, à Paris, chez Jonas de Bréquigny, au Palais, en la salle Dauphine, à l'Envie, 1642.

la peine d'être éclairci. L'*Athénaïs* contient une partie religieuse qui aurait pu donner à la pièce un puissant effet et une haute valeur morale, si Mairet avait formé de la conversion de son héroïne à la religion chrétienne le sujet même et l'intrigue, au lieu d'en faire un épisode mal lié à l'action principale. Néanmoins, il y a dans la peinture de cette docte fille de la philosophie païenne embrassant, non par force, mais par persuasion, le culte du vrai Dieu, quelques traits heureux et fiers, qui auraient mérité de n'être pas sitôt oubliés. Corneille en fut certainement très frappé; car on trouve, comme il nous sera facile de le montrer, dans plusieurs de ses pièces, notamment dans *Polyeucte* et dans *Héraclius*, des imitations évidentes de l'*Athénaïs*, qui prouvent le souvenir et la connaissance qu'il avait de cette tragi-comédie. C'est pourquoi nous nous croyons autorisé à penser que l'*Athénaïs* ne fut pas inutile pour apprendre à Corneille qu'on pouvait « présenter décem» ment les idées chrétiennes sur un théâtre dont le pa» ganisme était tellement en possession qu'on n'osait y » prononcer le mot de Dieu qu'au pluriel [1]. » L'histoire a retenu le nom de cet obscur comédien [2] qui, ne partageant pas l'avis des beaux esprits de l'Hôtel de Rambouillet sur *Polyeucte*, prédit à Corneille un grand succès et le décida à tenter l'épreuve de la représentation; nous voudrions qu'on se souvînt au moins dans la même mesure de la pièce qui probablement contribua à tourner l'esprit de Corneille vers un sujet sacré. L'*Athénaïs* nous semble encore avoir rendu à l'illustre poète

(1) Guizot, *Corneille et son temps*.

(2) Il se nommait la Roque et appartenait à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

un service dont le résultat fut cette fois presque regrettable. Elle lui indiqua l'histoire du Bas-Empire comme une source de sujets qui étaient séduisants par l'abondance et par la nouveauté, mais au fond ingrats et dangereux. En effet, pour un Héraclius, combien n'y rencontre-t-on pas de Phocas, de Léon, d'Ardaric, de Martian, c'est-à-dire de personnages bizarres, inconnus, petitement vicieux, toujours agités de passions vraiment byzantines? Les révolutions, les morts, les plus terribles événements y sont souvent amenés par des circonstances étranges ou puériles qui, pour s'être réellement produites, n'en sont pas moins contraires à toute vérité poétique et fournissent de pitoyables ressorts tragiques. Corneille s'entêtera à ne pas sortir de ces sujets indignes de son génie et à consacrer aux héros de ce genre singulier une puissance d'invention, une force de politique et de raisonnement, une superbe énergie, dont il pouvait faire un meilleur et plus glorieux usage.

Mairet et Corneille ont tous deux dû au personnage de Pulchérie un insuccès qui attrista la fin de leur carrière dramatique; c'est sans doute la faute de leur affaiblissement, mais aussi des bizarreries d'une situation maladroitement choisie. On peut dire de l'*Athénaïs* ce que Voltaire a dit de la *Pulchérie* de Corneille : malgré le titre de tragi-comédie, il y a bien peu de comique; il s'agit d'un mariage assez ridicule, traversé ridiculement et conclu de même.

Le sujet traité par Mairet est tiré tout entier des historiens du Bas-Empire. Ils racontent qu'Athénaïs, fille de Léon, sophiste célèbre, fut élevée par son père dans la religion païenne. Le savant rhéteur sut ajouter l'attrait des talents littéraires aux charmes dont la nature l'avait comblée. Quand il fut sur le point de mourir, il crut

avoir assez fait pour elle et il la déshérita, laissant par son testament sa modeste fortune à ses deux fils. Athénaïs trouva là une première occasion de se servir de l'éloquence qu'elle devait aux leçons paternelles et vint à Constantinople plaider devant le tribunal de Pulchérie, pédante et ambitieuse princesse, qui, déclarée Auguste et impératrice en 414, gouvernait l'Etat sous le nom de son frère, le faible Théodose le Jeune (1). Le procès se trouva décidé par la loi, qui obligea Pulchérie à confirmer les dernières volontés de Léonce; mais ce malheur ne servit qu'à élever Athénaïs au plus haut degré de gloire. L'empereur devint amoureux de la belle plaideuse et lui proposa de la faire monter sur le trône. Pulchérie, heureuse de voir son frère s'éprendre d'une personne qu'elle espérait plus facilement dominer qu'une fille de sang royal, consentit avec joie à ce mariage. Athénaïs, catéchisée par Paulin, le favori de Théodose, embrassa le christianisme et devint impératrice d'Orient, sans cesser, au milieu des honneurs, de cultiver les lettres. La conformité de ses goûts et la reconnaissance lui firent rechercher la société de Paulin, si bien que la jalousie de l'empereur ne tarda pas à s'éveiller. Un jour qu'il avait donné à sa femme une pomme d'une grosseur extraordinaire, celle-ci, au lieu de la manger, l'envoya à Paulin, qui était alors malade. Théodose en fut informé et ne contint plus sa colère. Mairet a servilement suivi le récit historique; il s'est borné à placer

(1) Voici comment dans *Attila* Corneille parle de Théodose et de Pulchérie :

« Sa sœur à cinquante ans le tenait en tutelle
Et fut, tant qu'il régna, l'âme de ce grand corps
Dont elle fait encor mouvoir tous les ressorts. »
(Acte Ier, scène 2e.)

avant le mariage l'envoi de la pomme à Paulin et l'accès jaloux de l'empereur.

Au commencement de la pièce, Théodose s'entretient avec Paulin des ennuis et des périls du souverain pouvoir :

« Il est vrai, cher Paulin, qu'à ne considérer
Que cette majesté qui nous fait adorer,
Et cette vaine pompe étonnant le vulgaire,
Qui nous coûte beaucoup et ne nous sert de guère,
Le peuple mal instruit nous croit aussi contents
Que dans l'or et la pourpre il nous voit éclatants ;
Mais ceux qui, par sagesse ou par expérience
Parlent de notre sort avec plus de science,
Savent que les chagrins et les cuisants soucis
Sont avec les grands rois dans les trônes assis (1).

Le début de la tragédie d'*Héraclius* est absolument semblable à celui de l'*Athénaïs*. Qu'on se rappelle les vers par lesquels, dans la pièce de Corneille, le tyran Phocas ouvre la scène :

« Crispe, il n'est que trop vrai, la plus belle couronne
N'a que de faux brillants dont l'éclat l'environne,
Et celui dont le ciel pour un sceptre fait choix
Jusqu'à ce qu'il le porte en ignore le poids.
Mille et mille douceurs y semblent attachées,
Qui ne sont qu'un amas d'amertumes cachées (2).

Le rapprochement entre les deux pièces est évident. Or, il faut avouer que cette déclamation convient mieux à Théodose, faible et débile esprit, prince ennuyé, fantôme d'empereur, véritable jouet entre les mains d'une femme astucieuse, qu'au tyran Phocas, qui, comme le remarque Voltaire, règne depuis longtemps et doit être

(1) *Athénaïs*, acte Ier, scène 1re.
(2) *Héraclius*, acte Ier, scène 1re

accoutumé au fardeau d'une grandeur acquise par le crime. Donc Théodose est en proie à une profonde mélancolie. Paulin l'exhorte à se marier; mais l'empereur se pique de mépriser l'amour. Sa sœur Pulchérie, qui s'inquiète de cette indifférence et désire distraire le prince sans compromettre son autorité, lui dit qu'elle vient de voir dans Athénaïs

> Le chef-d'œuvre du ciel et son plus beau miracle,
> Une beauté naïve, aimable en sa froideur,
> Et dont l'honnêteté paraît en sa pudeur,
> D'une assurance grave et d'un regard modeste,
> Telle enfin qu'on peindrait une beauté céleste (1).

Pulchérie invite son frère à la regarder et à l'écouter derrière une porte vitrée, pendant qu'elle soutiendra, dans une éloquente harangue, son droit à partager la fortune paternelle. L'empereur y consent et se trouve à ce point ravi de la beauté d'Athénaïs qu'il entend jusqu'au bout le plus long et le plus fastidieux plaidoyer qu'on puisse imaginer. Bientôt il déclare à Paulin que dès la première vue il est devenu passionnément amoureux. Une des confidentes de Pulchérie est chargée de révéler à la jeune fille l'effet qu'elle a produit sur l'empereur et de lui faire accepter la fonction de dame d'honneur. Mais la chaste et sévère Athénaïs repousse vivement une proposition qui semble mettre en doute sa vertu, et répond avec dignité :

> « Ah! vous me laisserez bien m'éloigner encore
> D'une amour qui me trouble autant qu'elle m'honore
> Et sortir en fuyant de ce combat douteux,
> Puisque l'événement en peut être honteux (2). »

---

(1) Acte Ier, scène 2e.
(2) Acte II, scène 1re.

D'ailleurs, quand bien même le séjour de la cour ne ferait courir aucun péril à sa réputation, elle préférerait au faste et aux plaisirs des rois le culte des Muses et les nobles études que son père lui apprit à aimer dans son enfance. Il y a dans cette réponse d'Athénaïs quelques vers d'une franche et dramatique allure :

« Tantôt considérant et de l'âme et des yeux
Les diverses beautés de la terre et des cieux,
Je verrais en tous deux comme en une peinture
Le merveilleux pouvoir du Dieu de la nature ;
Tantôt je me plairais à montrer les raisons
De l'ordre qui varie et change les saisons,
Tantôt celles des vents, des frimas, des tempêtes
Et des corps enflammés qui grondent sur nos têtes.
Après, pour délasser mon esprit curieux,
D'un travail et si vague et si laborieux
Je le promènerais dans ces belles allées,
Ces paisibles coteaux, ces secrètes vallées,
Et ces bois de lauriers éternellement verts
Où coule à flots d'argent la fontaine des vers (1). »

Nous retrouvons pour un moment, dans ce passage, le Mairet d'autrefois. Mais cette lueur ne tarde pas à s'éteindre, dès que Théodose reparaît sur la scène et récite de mauvaises stances à l'amour. L'action se développe avec une froide lenteur. L'empereur, irrité de ne pouvoir obtenir un entretien d'Athénaïs, s'enhardit jusqu'à reprocher à sa sœur d'avoir causé ses tourments. Pulchérie, froissée de cette révolte du grand enfant qu'elle conduit ordinairement à son gré, lui fait subir une longue apologie de son administration, hors-d'œuvre d'autant plus inutile que ce brillant tableau de prospérités merveilleuses est contraire à la vérité historique. Théodose, qui n'a pas le courage de découvrir lui-même à sa sœur le fond de

(1) Acte II, scène 1re.

sa pensée, se retire et laisse Paulin avouer à Pulchérie que l'empereur, ne pouvant plus vivre sans Athénaïs, n'hésiterait pas à la placer sur le trône, s'il ne craignait l'opposition de la régente et de ses ministres. Pulchérie, satisfaite de voir son frère aller au devant de son secret désir, répond à Paulin étonné que, bien loin de combattre la passion de Théodose, elle est prête à approuver son mariage, s'il parvient à vaincre la modestie d'Athénaïs. L'empereur se hâte d'offrir la couronne à la jeune fille, qui résiste à ses prières jusqu'au moment où Pulchérie elle-même l'exhorte à ne pas refuser

> Le sceptre qui régit la moitié des humains (1).

C'est ici la fin du troisième acte, qui, comme le disent justement les frères Parfait, devrait être raisonnablement la fin de la pièce; tout le reste n'est qu'une continuation superflue. La diversité des religions retarde la conclusion du mariage; car Théodose, malgré l'ardeur de sa passion, ne peut faire monter au trône de Constantin une impératrice païenne.

Le quatrième acte est consacré à l'épisode religieux de la conversion d'Athénaïs, qui, demeurant ferme dans la croyance paternelle, refuse de la sacrifier à la tendresse et à la grandeur. Théodose exprime son chagrin dans un monologue lyrique, qui contient quelques strophes intéressantes. L'empereur implore en vain les plus fameux docteurs pour convaincre Athénaïs; la fille du rhéteur athénien défend sa religion :

> Le savant Hermodore et le grand Fortunat
> Plus vaincus que vainqueurs sont sortis du combat (2).

(1) Acte III, scène 5e.
(2) Acte IV, scène 2e.

Enfin, Paulin lui-même entreprend de démontrer à Athénaïs l'impuissance et la vanité de ces idoles,

> des Phèbus, des Mars et des Hercules,
> Du véritable Dieu fantômes ridicules,
> Eux qui ne sont que bois, que pierre et que métal (1).

Ces vers amènent un nouveau rapprochement entre Mairet et Corneille. Ne retrouve-t-on pas les pensées et les expressions de l'*Athénaïs* dans ce beau passage de Polyeucte?

> « Allons fouler aux pieds ce foudre ridicule
> Dont arme un bois pourri ce peuple trop crédule!
> Allons briser ces Dieux de pierre et de métal (2)! »

On surprend à plusieurs reprises de ces souvenirs dans l'œuvre de Corneille. Polyeucte dit à Pauline :

> « ..... C'est en vain qu'on se met en défense;
> Ce Dieu touche les cœurs lorsque moins on y pense;
> Ce bienheureux moment n'est pas encor venu;
> Il viendra, mais le temps ne m'en est pas connu (3). »

Nous lisons dans Mairet :

> « Sa main, qui peut tirer la clarté des ténèbres,
> Gagne, quand il lui plaît, des combats plus célèbres,
> Il saura bien forcer toutes sortes d'obstacles (4). »

Polyeucte s'écrie :

> « Des crimes les plus noirs vous souillez tous vos Dieux,
> Vous n'en punissez point qui n'ait son maître aux cieux;
> La prostitution, l'adultère, l'inceste,

---

(1) Acte IV, scène 2e.
(2) *Polyeucte*, acte II, scène 6e.
(3) *Polyeucte*, acte IV, scène 5e.
(4) *Athénaïs*, acte IV, scène 3e.

Le vol, l'assassinat et tout ce qu'on déteste,
C'est l'exemple qu'à suivre offrent vos Immortels (1). »

Mairet a exprimé la même idée quand il parle de ces Dieux, Mars et Jupiter,

Dont l'histoire fertile en dangereux exemples
Autorise le crime et le met dans les temples (2).

Paulin termine à son honneur le difficile ouvrage qu'il s'est imposé. Athénaïs se fait chrétienne. On croirait que nous touchons enfin au dénouement, puisque rien ne s'oppose plus au mariage de l'empereur. Mais il n'en est pas ainsi ; la pièce contient une troisième partie, qui forme un autre épisode. Athénaïs demande à Théodose un délai de quatre jours pendant lesquels il se livre à un soupçon jaloux, qui peint la faiblesse d'esprit de cet indigne successeur de Constantin.

Au commencement du cinquième acte, Théodose, possédé d'une fureur que le public, ignorant ce qui s'est passé, ne saurait comprendre, adresse à sa fiancée les plus grossiers outrages :

« Va, retourne au néant d'où je t'avais tirée,
Impudente, indiscrète, et peu chaste beauté,
Qui joins l'ingratitude à la déloyauté.
Adieu, je ne veux plus ni te voir ni t'entendre (3). »

Pulchérie, instruite de cet inconcevable emportement, interroge son frère. Théodose lui déclare qu'il est trahi par Paulin, son meilleur ami. Il raconte naïvement que le matin, ayant reçu une très belle pomme, il en a fait présent à Athénaïs. Quelques heures après la jeune fille

(1) *Polyeucte*, acte V, scène 3e.
(2) *Athénaïs*, acte IV, scène 2e.
(3) Acte V, scène 2e.

lui dit qu'ellée l'a mangée. Or, il vient de chez Paulin, et il a vu sur la table, près du lit, cette pomme funeste. « A cet aspect, ajoute-t-il,

« J'ai quelque temps été de tous mes sens perclus,
Me cherchant en moi-même et ne m'y trouvant plus,
Le regard immobile, et la triste pensée
Entre l'étonnement et l'horreur balancée.
Enfin, cachant mon trouble et mon ressentiment,
Je me suis retiré dans mon appartement,
Où notre déloyale a reçu de ma bouche
L'arrêt qui pour toujours la bannit de ma couche [1]. »

Alors Pulchérie lui apprend que c'est elle-même qui a demandé cette pomme à Athénaïs pour la donner à Paulin. Théodose se repent de ses soupçons, obtient le pardon de sa fiancée, et, pour réparer sa faute, avance le mariage d'un jour. M. Saint-Marc Girardin, dans son cours de littérature dramatique, a soumis ce cinquième acte à sa pénétrante et ingénieuse critique : « Voilà une scène de jalousie, écrit-il après avoir exposé les motifs de la colère de l'empereur, mais c'est un épisode qui ne fait ni le sujet ni l'intrigue de la pièce. Est-ce un trait du caractère de Théodose ou de sa passion pour Athénaïs? Mairet a-t-il voulu peindre le jaloux ou bien a-t-il voulu relever par la jalousie l'amour de Théodose? Non; la scène représente, pour ainsi dire, un accès de jalousie; c'est un accident et un hors-d'œuvre qu'on peut mettre et qu'on peut ôter sans rien déranger de l'œuvre de Mairet. Qu'on ne dise pas que cette jalousie à propos d'une pomme n'a rien de sérieux et ne peut pas intéresser. Dans la jalousie, le sujet n'est rien et le sentiment est tout. Othello est jaloux à propos d'un mouchoir

[1] Acte V, scène 6e.

qu'il a donné à Desdémone et qu'elle ne peut lui montrer. Il nous fait trembler quand il demande ce mouchoir à Desdémone, et ce mot simple et presque trivial devient terrible dans sa bouche. La pomme de Théodose pourrait aussi nous épouvanter et le mot devenir tragique, si c'était un vrai jaloux qui le prononçât et non pas un enfant qui s'irrite et s'apaise d'une parole. »

La chute de l'*Athénaïs* fut pour Mairet un coup dont il ne dissimula pas l'amertume. Le chagrin perce dans la préface de son *duc d'Ossonne*, qu'il fit imprimer quelque temps après son revers : « Quant à moi, qui connais » parfaitement les inclinations de la plupart, je n'es» père plus d'autre fruit de mes meilleurs ouvrages » que la satisfaction de les avoir faits, avec résolution » de ne les adresser désormais qu'à mes amis particu» liers (1). » Cependant Mairet avait si peu perdu l'espoir de ramener à lui la faveur du public, qu'il donnait, au milieu de l'année 1637, sa tragi-comédie de l'*Illustre corsaire* (2), qui n'eut pas un meilleur sort que l'*Athénaïs*. Ce n'était pas cette nouvelle pièce, imbroglio confus et faiblement écrit, qui pouvait relever Mairet.

L'auteur se vante dans l'*Avertissement* de produire un ouvrage qui est tout entier le fruit de son imagination. « Si l'on prend la peine de bien considérer, on trouvera » que l'invention en est tout à fait extraordinaire, et » qu'à force d'art et de soin je n'ai pas trop mal appuyé » jusques aux moindres accidents qui font le vraisem-

(1) Epître dédicatoire à Antoine Brun.

(2) L'*Illustre corsaire*, tragi-comédie de Mairet, dédiée à madame la duchesse d'Esguillon, à Paris, chez Augustin Courbé, imprimeur de Monseigneur, frère du Roi, dans la salle du Palais à la Palme.

» blable et le merveilleux de ce travail (1). » Malgré la confiance que Mairet affecte dans son jugement sur cette tragi-comédie, il est aisé de voir qu'il comprit que le public demandait désormais aux ouvrages dramatiques une délicatesse et une régularité violées le plus malheureusement du monde par les extravagances et les libertés de l'*Illustre corsaire*. Comment, en effet, ces mêmes spectateurs, qui ne pouvaient se lasser de voir et d'entendre le *Cid*, auraient-ils supporté une pièce par laquelle ils étaient ramenés à l'intrigue compliquée et bizarre, aux travestissements, aux situations romanesques du système de Hardy? Certains vers agréablement tournés, quelques passages assez vifs, des traits spirituels semés çà et là firent encore mieux ressortir la singularité de ce genre démodé. Qu'il nous suffise d'indiquer rapidement la marche de cette tragi-comédie, dont la nature et les complications rendent l'analyse fort difficile.

Isménie, sœur du roi de Provence, est aimée de Lépante, prince de Sicile, qui, reçu dans la chambre de la princesse, s'enhardit jusqu'à lui ravir un baiser. La jeune fille indignée lui interdit à jamais sa présence et refuse d'écouter ses justifications. Lépante, désespérant de l'attendrir, se jette par une fenêtre et se précipite dans la mer. Isménie, épouvantée et désolée, devient folle; au bout de deux ans seulement un médecin la guérit; mais, après lui avoir rendu la raison, il ne peut chasser le remords et la mélancolie de son âme. Lypas, roi de Ligurie, qui s'était emparé de la Sicile après la disparition de Lépante, arrive à Marseille, admire la beauté d'Isménie, et obtient sa main de son frère Do-

(1) Avertissement au lecteur.

rante. Mais la princesse, fidèle à la mémoire de Lépante, ne veut pas entendre parler d'un époux. Tel est l'état où en sont les choses lorsque la pièce commence. Il faut ajouter que Dorante, pendant une promenade en mer, est pris par des corsaires; leur chef Axalla lui rend la liberté, exigeant seulement de son prisonnier de lui accorder sa sœur en mariage; or, cet Axalla n'est autre que Lépante retiré de l'eau et ranimé par les pirates. Bientôt, comme il apprit, par une fausse nouvelle, la mort de sa maîtresse, il chercha un glorieux trépas, fit mille actions éclatantes sans trouver la mort qu'il désirait, et devint le chef des corsaires. Enfin il est informé qu'Isménie n'est pas morte et il brûle de la revoir. Il se présente au même médecin qui avait guéri la princesse et le prie de lui ménager un entretien avec elle. Le médecin ne trouve d'autre expédient que de déguiser Lépante et un de ses pirates, nommé Ténare, et de les introduire auprès d'Isménie comme deux fous qui pourront la distraire de sa mélancolie. Tout le second acte est occupé par les extravagances de ce Ténare, qui joue son rôle d'insensé; il fait à Isménie une déclaration et reçoit à son tour les aveux de Célie, confidente de la princesse. Il y a là toute une série de grosses bouffonneries qui furent si sévèrement accueillies par le public que Mairet se crut obligé de prendre leur défense dans l'*Avertissement au lecteur :* « Je ne doute point que Té-
» nare ne déplaise d'abord à ceux qui ne distinguent
» point la naïveté d'avec la bassesse; mais ils considè-
» reront, s'il leur plaît, que c'est un personnage qui
» contrefait le ridicule, et dont la grâce consiste plutôt
» en celle de l'habillement et de l'action qu'en celle de
» la beauté des vers ni des sentiments. » Il faut avouer que cette justification est d'une étrange faiblesse. Que

peut-on penser d'un auteur dramatique qui, pour faire accepter un personnage, ne compte ni sur le style ni sur l'esprit qu'il a mis dans son rôle, mais sur les gestes, le ton de la voix, la mine et les habits de l'acteur? Mairet accuse le public de n'avoir pas distingué la naïveté d'avec la bassesse; il fait retomber sur autrui la faute dont il est seul coupable. Car son personnage n'est qu'un insipide bouffon. Qu'on juge de ses plaisanteries par une entre cent. Il dit qu'il aime mieux un bouquet de feuilles de choux que de roses, parce qu'il pourra le conserver toute sa vie :

» Dès qu'elles sècheront, j'en compose un potage,
Ou plutôt, pour mieux dire, un charmant consommé,
Qui dans mon estomac proprement enfermé
Se convèrtit après en ma propre substance [1] »

Pendant que Ténare récite ses turlupinades, Lépante déguisé raconte à Isménie son histoire; la princesse, étonnée du rapport qu'elle a avec la sienne, s'attendrit. Lépante saisit habilement l'occasion et se fait reconnaître. Les deux amants se jurent un tendresse éternelle. L'*Illustre corsaire* se hâte d'envoyer un de ses lieutenants à Dorante avec une lettre signée Axalla; il lui demande Isménie en mariage et le somme de tenir sa promesse. Le roi, qui est un homme d'honneur, répond qu'Axalla peut arriver et qu'il sera l'époux de sa sœur. Mais le traître Lypas enlève la jeune fille et l'emmènerait sur ses vaisseaux, si Lépante, qui veillait, ne l'attaquait avec sa flotte au sortir du port. La princesse est délivrée, Lypas est prisonnier. Le vainqueur découvre son vrai nom et épouse Isménie. Le médecin qui a

(1) Acte II, scène 3e.

guéri la princesse se charge d'exprimer la moralité de la fable :

« O Dieux, qui ne voit pas que vos puissantes mains
Font agir les ressorts du destin des humains,
Et que par des moyens difficiles à croire
Vous comblez ces amants de plaisir et de gloire? »

Le complet insuccès de cette mauvaise tragi-comédie aurait dû démontrer à Mairet combien il importait à sa dignité présente et à sa gloire passée de borner là son travail pour le théâtre. Néanmoins, il voulut tenter un dernier effort, et il fit représenter, en 1637, la *Sidonie*, plus faible et plus ennuyeuse encore que l'*Illustre corsaire* (1). Le fond du sujet est dénué de tout intérêt, l'intrigue se développe avec peine à travers une série d'incidents obscurs, et le style, tantôt alambiqué et froidement sentencieux, tantôt pompeux et entortillé, n'a plus ni force ni couleur. Quoique rien ne soit plus triste que ce rapide et irrémédiable déclin, il convient d'achever cette étude des œuvres dramatiques de Mairet en esquissant le plan de la *Sidonie*, débile enfant d'un génie épuisé avant la vieillesse; car Mairet n'avait alors que trente-trois ans.

Bérèminthe, reine d'Arménie et mère de Pharnace, consent, pendant l'absence de son fils, au mariage de Sidonie, fille de son premier ministre Arcomène, avec Cinaxare, jeune prince qui avait été dépouillé de ses Etats, mais qui par sa valeur avait sauvé l'Arménie. Les deux amants se félicitent de leur bonheur, lorsque Pharnace arrive et déclare qu'il s'oppose à leur union.

(1) La *Sidonie*, tragi-comédie héroïque, de Mairet, dédiée à Mme de Hautefort, à Paris, chez Augustin Courbé et chez Antoine de Sommaville.

Il nourrit aussi une vive passion pour Sidonie et la réclame au nom de cet oracle rendu par Jupiter Hammon :

« La merveille que tu chéris
Du plus heureux des rois et des maris
Fera la destinée ;
Et les Dieux l'aiment tant
Que de son hymenée
Dépend tout le bonheur du sceptre qui t'attend (1). »

Pharnace signifie orgueilleusement à Cinaxare de lui céder Sidonie. Le prince provoqué reste maître de lui et répond qu'il épousera la jeune fille, puisqu'il est sûr de son amour, du consentement d'Arcomène et de la parole de la reine. Pharnace se livre à une violente colère et met l'épée à la main, lorsque sa mère apparaît :

« Comment ! dans mon palais ? à deux pas de ma porte ?
D'où vient cette fureur ? Quel démon vous emporte (2) ? »

Elle ordonne à son fils de se retirer, et confirme à Cinaxare la foi qu'elle lui a donnée. Mais Pharnace demande à la reine un entretien et lui communique l'oracle qu'il a reçu ; il lui démontre qu'elle doit lui accorder la main de Sidonie, si elle ne veut pas s'exposer aux plus grands malheurs et attirer sur son pays les redoutables effets du courroux divin. Bérénithe ne sait plus à quoi se résoudre et prend le parti de s'en rapporter à la volonté céleste. Elle fait placer dans une urne les noms de son fils et de Cinaxare, et décide que le sort désignera le mari de Sidonie. Le nom de Pharnace sort du vase. Sidonie pleure, mais obéit et se laisse conduire à l'autel. Tout à coup Arcomène paraît, prend

(1) Acte II, scène 1re.
(2) Acte II, scène 7e.

la parole, et oppose aux prédictions de Jupiter Hammon un plus ancien oracle disant que l'Arménie sera ruinée si jamais le roi de cette contrée épouse une esclave. Or, il déclare par un serment solennel que Sidonie n'est pas de naissance libre, qu'il l'a trouvée sur le sein d'une esclave expirante, et que, comme il n'avait pas d'enfant, il l'avait élevée et adoptée. Enfin, il présente à la reine une médaille d'or que Sidonie portait alors au cou. Le mage, qui préside à la cérémonie, examine cette médaille et assure que Sidonie, bien loin d'être une esclave, est de sang royal. Il fait voir que la médaille est creuse, il l'ouvre, et en tire un écrit par lequel on apprend que Sidonie est le fruit d'un mariage secret contracté par le feu roi d'Arménie avec une princesse qui mourut en lui donnant le jour. Par conséquent Sidonie est la belle-fille de Bérénithe et la sœur de Pharnace, qui, sans le savoir, brûlait de feux incestueux. Rien ne retarde donc plus l'union de Cinaxare et de Sidonie.

On voit, par ce simple examen de la pièce, combien le sujet est fastidieux et vain. Le style ne couvre nullement le vide du fond et la faiblesse de l'intrigue; il rappelle si peu le facile et brillant écrivain à qui notre théâtre doit la *Sophonisbe*, que nous n'avons pu trouver un seul passage méritant l'honneur d'une citation.

Cette fois, la chute fut tellement lourde que Mairet prit la résolution de renoncer à la scène. Mais il ne se retira pas sans laisser éclater son dépit et sans accuser le public de mauvais goût et d'ingratitude. Dans l'*Avertissement au lecteur*, il affirme avec ostentation que la *Sidonie* est son meilleur ouvrage, et il dit presque comme le personnage de la comédie :

« Et moi je vous soutiens que mes vers sont fort bons. »

Il écrit : « Si plusieurs de mes amis, qui sont juges » compétents en cette matière, ne me trompent point, » *Sidonie* est sans doute le plus achevé de mes poèmes, » tant pour la versification que pour l'artifice et la con- » duite du sujet; ils n'en exceptent pas même la *Sopho-* » *nisbe* et la *Cléopâtre*. Ce ne sera peut-être pas ton sen- » timent, lecteur; à cela ne tienne que nous ne soyons » toujours bien ensemble et que la paix générale ne soit » conclue. Adieu. » Il ne faut voir dans ce jugement qu'un mouvement de contradiction bien naturelle : car le poète a tour à tour, sans scrupule d'inconséquence, adjugé la palme à chacun de ses ouvrages. Malgré les louanges qu'il accorde à sa *Sidonie*, il désespérait de se relever désormais et redoutait de se mesurer avec le glorieux auteur du *Cid*. Il prit donc congé du public.

Mairet eut le courage de ne plus se rengager dans la carrière, malgré les sollicitations de quelques amis qui cherchaient à le faire revenir de son dessein. Il n'eut pas la faiblesse que devait montrer plus tard Corneille, lorsqu'après avoir une première fois renoncé au théâtre il y reparut malheureusement pour sa gloire. Quand la douleur et le dépit se furent calmés, Mairet examina la situation d'un esprit réfléchi, et comprit qu'il avait fait ce qu'il était capable de faire et que sa destinée d'auteur dramatique était accomplie. Il eut assez d'énergie pour ne plus tenter une lutte impossible à soutenir, et fut témoin résigné des succès de son illustre rival. Parfois cependant, lorsque quelque maladroit et indiscret ami lui rappelait son ancienne renommée et essayait de le rendre au culte des Muses, sa fierté blessée se trahissait et s'exprimait avec amertume. Nous en avons une preuve dans une lettre écrite en 1647, dix ans après la chute de la *Sidonie*, à un de ses compatriotes qui lui

avait envoyé un poème latin de sa composition et s'attendait à recevoir des vers en réponse : « Je n'ignore » pas que je devrais vous envoyer quelqu'un de mes » ouvrages; mais, outre qu'il me serait impossible de » vous rien donner de nouveau, puisqu'il y a longtemps » que j'ai fait divorce complétement et par une *déclara-* » *tion solennelle* avec les dames du Parnasse, ma langue » ne peut relever la bassesse des pensées que par les » termes d'un langage mol, stérile, sujet à la tyrannie » de l'usage, et lequel n'a presque point d'autres règles » *que la mode et le goût d'une cour qui fait et change de* » *temps en temps, au gré de son caprice, le prix des choses* » *et des paroles* (1). »

(1) Cette lettre se trouve en tête d'un ouvrage très rare intitulé : Augusti Nicolaï, Bisuntini, *Europa lugens sive de universâ Europæ clade sub. annum* 1747, carmen Elegiacum ; Vesontione, apud G. Benoît, bibliopolam.

CHAPITRE HUITIÈME.

DES POÉSIES LÉGÈRES DE MAIRET.

— MAIRET PROSATEUR. —

Dès 1628, Mairet avait donné, à la suite de la *Silvie*, des mélanges de poésies composées de sonnets, d'odes, de stances et de pièces galantes (1). En 1633, il fit imprimer une autre édition de ce recueil augmenté de quelques nouveaux morceaux (2). Plus tard, quand il se fut retiré du théâtre, il ne renonça pas complétement aux Muses et rima, non plus pour obtenir la célébrité, mais pour se distraire, de petites pièces qui couraient par les mains des seigneurs et des dames. D'ailleurs il les considérait lui-même comme des fruits de nulle durée et il leur attribuait si chétive importance qu'il ne s'imposa pas la peine de recueillir et de livrer au public ces feuilles abandonnées au caprice du vent. Cette insouciance est regrettable. Car plusieurs morceaux inédits prouvent qu'à l'auteur dramatique éteint si jeune avait survécu un aimable et spirituel poète.

---

(1) Autres Œuvres poétiques du sieur Mairet, à Paris, chez François Targa, 1628.

(2) Autres Œuvres poétiques du sieur Mairet, à la suite de la dernière édition de la *Silvie*, chez Claude Marette, rue des Noyers, au Chapeau-Rouge. 1633.

Mairet, même lorsqu'il rimait pour son plaisir et par occasion, demeurait fidèle aux leçons qu'il avait su tirer des ouvrages de Malherbe. Jamais il ne sacrifia, à l'exemple de Voiture, la grammaire et la prosodie; il ne se permettait pas l'hiatus, les mauvaises césures, les coupes négligées, les inversions forcées, les transpositions bizarres, le retour aux vieilles tournures et aux termes démodés. Trop souvent, sans doute, ses poésies légères sont, comme ses tragédies, déparées par une certaine raideur, une malheureuse recherche, des jeux de mots, des images basses ou pédantesques, les *concetti* si communs en ce temps; mais la forme est régulière et correcte, soit qu'il s'élève jusqu'à l'ode, soit qu'il se contente des genres secondaires. L'imitation de Malherbe est principalement sensible dans les premières odes que Mairet composa en l'honneur du duc Henri de Montmorency, à l'époque où son protecteur dirigeait la guerre contre les Rochelois. Dans la pièce sur le combat naval de 1625, il vise à la grandeur et tombe en général dans l'enflure et dans la vulgarité :

« On vit plus de boulets sanglants
Bondir dessus l'humide plaine
Que l'Aquilon n'abat de glands
Lorsqu'il lutte contre un gros chêne.
Ces messagers du monument
Des couleurs de l'étonnement
Peignaient les plus hardis visages,
Et, si parfois ils ne couraient
Que dans les mâts ou les cordages,
On eût dit qu'ils en murmuraient [1]. »

Tous les dieux de l'Olympe sont énumérés dans une série de banalités mythologiques et d'hyperboles fasti-

[1] Edition de 1628, page 9.

dieuses. L'*Ode sur la paix*, qui est de 1626, présente encore les procédés du maître trop souvent maladroitement reproduits par un disciple inexpérimenté, qui exagère les défauts et n'arrive que rarement à s'assimiler les qnalités. Pourtant la forme en est quelquefois brillante et le mouvement rapide :

« La paix enfin est souveraine,
Partout où s'adressent ses pas,
Mille plaisirs et mille appas
L'accompagnent comme une reine.
L'usages des armes maudit,
Désormais à tous interdit,
Ne perdra plus tant de noblesse ;
Nos dieux retourneront en cour,
Et si quelque chose les blesse,
Ce seront les traits de l'amour (1). »

Il faut surtout citer ces deux strophes de l'*Ode à Montmorency sur son retour du Languedoc en 1629*. Nous trouvons cette fois une élévation soutenue, de justes pensées, de fières images. Le poète caractérise énergiquement la médisance et l'envie :

« La noire médisance et la jalouse envie
Qui de sa propre dent se donne le trépas,
Contraintes qu'elles sont d'admirer votre vie,
Parleront bien de vous ou n'en parleront pas.

» C'est contre le rempart d'un mérite vulgaire
Que ces monstres d'enfer présentent leur assaut ;
Mais le vôtre a raison de ne les craindre guère,
Vu qu'ils n'ont point de trait qui puisse aller si haut. »

Presque toute la pièce a de la verve, de l'abondance et de l'harmonie. Les stances qui, comme dit Boileau, apprirent de Malherbe à tomber avec grâce, sont souvent fort agréablement tournées par Mairet. Le petit

(1) *Ibid.*, p. 20.

poème intitulé l'*Aurore* est un modèle de rhytme facile et de cadence mélodieuse; il offre, à l'exception de quelques expressions recherchées et précieuses, beaucoup de fraîcheur et de délicatesse :

« Les heures pressent de partir
L'Aurore et le char qui la porte,
Déjà hennissent à la porte
Les chevaux qui veulent sortir.

Dans un vase de diamant
Dix mille perles sont encloses
Qu'elle répand avec des roses
Sur les habits de son amant.

. . . . . .

J'entends le diligent Colin
Qui met les bœufs à la charrette,
Et la ménagère Perrette
Qui parle d'aller au moulin.

Florise cueille en son jardin
La rose fraîchement venue
Et peint sa belle gorge nue
De son feuillage incarnadin.

Déjà les innocents troupeaux
Tout en bêlant quittent la crèche,
Et pour trouver de l'herbe fraîche
Cherchent les prés et les coteaux (1). »

Il y a dans cette esquisse légère un vif sentiment de la nature. On voit que le poète connaît et aime la campagne, le parfum des herbes et des fleurs, la douceur des claires matinées. Ce n'est pas un citadin endurci qui croit devoir se faire campagnard par genre ou par occasion. Elevé dans les montagnes de la Franche-Comté, Mairet a passé la plus grande partie de sa vie sous les ombrages de Chantilly ou du château d'Averton dans le Maine; il ne ressemble en rien sous ce

(1) Page 43.

rapport aux écrivains de salon dont il fut l'ami, aux Voiture et aux Sarrazin, qui s'ennuient dans les plus ravissantes campagnes et ne désirent d'autre horizon que celui de la rue Saint-Thomas-du-Louvre et de l'Hôtel de Rambouillet.

Il est fâcheux que Mairet n'ait pas plus souvent chanté les campagnes et les bois, au lieu de céder à la mode et d'écrire tant de vers fades et galants, qui ne peuvent lui valoir qu'une place médiocre parmi les maîtres du genre. Si même alors il reste par la forme un élève de Malherbe, il devient par le fond un imitateur de Marini, un de ces chantres d'*Iris en l'air*,

Dont la Muse forcée
M'entretient de ses feux, languissante et glacée.

Nous avons dit en racontant la vie de Mairet qu'il ne semble pas avoir jamais éprouvé une véritable et forte passion. La preuve en est précisément dans ces poèmes, qu'il intitule *sur les Amours de l'Auteur*. On sent qu'il n'a rien mis là de son cœur et que tout y vient de son esprit. La chaleur est factice et le ton peu naturel. Aux faux brillants et aux pointes s'ajoutent le pédantisme et la déclamation. Veut-il dire, par exemple, à sa maîtresse que son amour est immortel ? Voici comment il s'exprime :

« Ce grand vieillard invariable
Qui d'une faim insatiable
N'est jamais las de dévorer,
Le temps, par qui chez nous tout s'altère et se change,
Lui qui hait ses enfants, qui les perd et les mange,
Lui-même aurait le soin de la faire durer (1). »

La mythologie est la source inépuisable d'où il tire

(1) Page 68.

ses comparaisons et ses images. Quand il entre ainsi dans la fable, il n'en sort plus et livre carrière à ses réminiscences d'école à peine liées les unes aux autres ; la froideur n'en est animée par aucune émotion :

« Jamais la reine d'Amathonte,
Quelque avantage et quelque fard
Qu'elle puisse emprunter de l'art,
Ne la voit sans rougir de honte.

Cette amazone à qui Virgile
Sauve le nom du rang des morts
En ses plus vigoureux efforts
Fut moins adroite et moins habile.
Autrefois la sœur du Soleil
Eut la taille et le port pareil,
Quand, doucement majestueuse,
Elle enseignait au fond des bois
La discipline vertueuse
De bien vivre dessous ses lois [1]. »

Qu'on se rappelle les leçons que Gongora et Marini donnaient aux beaux esprits de France, l'art de mourir en vers au milieu des feux, des chaînes, des tourments, et l'on comprendra le succès que pouvait avoir auprès d'une précieuse une déclaration façonnée comme celle-ci :

« Après un assez long silence
Dont l'inhumaine violence,
Esclave du respect, m'empêchait de parler,
Enfin je suis contraint de crier que je brûle ;
Aussi bien c'est en vain que je fuis et recule,
Dévoré d'un brasier que je ne puis céler. »

Pourtant, il est une occasion où le cœur de Mairet a paru battre et lui inspirer un sonnet qui, loin d'être submergé comme à l'ordinaire dans un flot de mytho-

[1] Page 61.

logie, respire la sincérité et trahit peut-être quelque véritable atteinte :

« Je cède à vos rigueurs, à la fin je succombe.
Cette même raison, qui m'allait consolant,
Me conseille aujourd'hui d'éteindre sous la tombe
Un feu qui nuit et jour devient plus violent.

Mourons, puisqu'aussi bien il n'est pas d'hécatombe
Comme un parfait amant soi-même s'immolant,
Et que pour m'alléger des maux sous qui je tombe
L'espérance est trop faible et le temps est trop lent.

Au moins que le regret de ma triste aventure
Fasse choir de vos yeux dessus ma sépulture
Des pleurs parmi les fleurs que vous y sèmerez ;

Que pour vous enrichir de ma dépouille même,
Celui que vous aimez ou que vous aimerez
Vous aime en récompense autant que je vous aime ! »

La grâce mélancolique et la touchante résignation du trait qui termine cette jolie pièce, où la sincérité et la convention ont une part à peu près égale, contrastent heureusement avec le manque de tendresse habituel de Mairet, quand il chante les joies ou les malheurs de l'amour.

Le sonnet semble avoir été particulièrement agréable à Mairet comme à tous les écrivains de cette époque, qui, plus ingénieux et plus patients qu'inspirés, se sont plu à surmonter la gêne et à se jouer des difficultés du genre. Mairet n'a pas, dans ces courtes et malaisées compositions, la souplesse et la variété d'un Voiture ou d'un Malleville, mais il a souvent plus de force et plus de netteté. Qu'on relise le *sonnet au cardinal de la Valette*, dont nous avons cité quelques vers dans notre premier chapitre; on ne peut s'empêcher d'en louer le ton ferme et la fière allure :

« Vous, le plus fort appui des filles de Mémoire,
Et sans qui leur soleil serait moins qu'un flambeau,
Ne blâmez point la Muse, un jour si son histoire
Ne vous fait refleurir dans un siècle nouveau.

Ce n'est pas qu'en effet vous n'ayez cette gloire
Par qui les vertueux s'exemptent du tombeau,
Mais c'est que la raison ne lui peut faire accroire
Qu'elle vous puisse ourdir un destin assez beau.

L'incomparable cours de votre belle vie,
Qui vous rend glorieux même aux yeux de l'envie,
Fait mourir tout l'espoir qu'on a de vous louer.

Et vos moindres vertus sont un si grand mystère
Que le père des vers est contraint d'avouer
Qu'il faut tant seulement adorer et se taire (1). »

Telle est la bonne manière de Mairet; il y a aussi la mauvaise. Quelques-uns de ces sonnets, les plus goûtés sans doute par les courtisans, sont d'un bout à l'autre gâtés par les *concetti* et les pointes italiennes. Ne croirait-on pas que les vers suivants sont traduits de Marini ?

« Tout beau, si tu me crois, ô papillon folâtre,
Fuis ce flambeau fatal dont le feu t'est si cher.
Hé ! Fuis ce faux ardent au lieu d'en approcher,
Où tu mourras martyr, vivant en idolâtre.

Dieux ! qu'à ce pauvre amant la nature est marâtre;
Ses ailes et ses yeux le feront trébucher.
C'en est fait, ses soupirs attisent son bûcher,
Il meurt trop amoureux et trop opiniâtre.

Mais, ô l'étrange erreur où je tombe aujourd'hui !
Insensible à mon sort, je plains celui d'autrui;
Ce petit Phaëton, couché mort dans la flamme,
A baisé le sujet qui le vient d'embraser;
Mais celle qui me brûle et qu'en vain je réclame
Ne me donna jamais l'honneur de la baiser (2). »

(1) Page 59.
(2) Page 22.

C'est là le sonnet galant et mignard ; il y a aussi le sonnet à la mode de Gongora, plein d'exagérations pédantesques et de rodomontades espagnoles depuis le titre jusqu'au dernier vers Nous citerons la pièce intitulée : « *Prosopopée d'Alcide aprés son combat naval de l'isle de Ré.* »

« Monstre de la nature, esclave de l'orage,
Grande mer, dont les bras étreignent l'univers,
Rivages blanchissants, que le sort et la rage
De corps et de débris ont fraîchement couverts,

En ce jour mémorable où je vengeai l'outrage
Que vous avez reçu de ces esprits pervers,
Où je sauvai la France au point de son naufrage
Et redressai l'Etat qui tombait à l'envers,

Vous savez bien que j'eus tout le contentement
Dont un cœur généreux se flatte justement,
Suivant de ses aïeux la glorieuse piste ;

Mais je vous jure ici mon brasier amoureux
Que je fus plus content en ce jour bienheureux
Où je me vis vaincu des beaux yeux de Caliste (1). »

Enfin Mairet ne dédaigne pas de cultiver le sonnet gaillard et licencieux, que tempèrent quelque peu les finesses du bel esprit. Telle est la pièce qui a pour titre : « *Un cavalier demande récompense à sa dame sur le point d'être mariée à un conseiller.* » Elle se termine par cette pointe :

« Votre honneur bien couvert aura pour son appui,
Ainsi qu'un bon Etat, la justice et l'épée (2). »

Le sonnet ainsi entendu n'est plus qu'une épigramme de forme plus compliquée. Mairet, d'ailleurs, aiguisait

(1) Page 51.
(2) Page 24.

volontiers l'épigramme, mais sans en acérer la pointe : il ne se moque de personne. Chez lui, ces pièces badines, dont le trait pénètre peu avant, expriment presque toujours des pensées d'amour et de galanterie. Par exemple, il se plaint à son médecin d'avoir été rendu à la santé :

« Je n'aurais pas senti depuis
Les langueurs et les longs ennuis
Qu'une ingrate beauté me livre.
O que ton art me fit du tort,
Et que, pensant me faire revivre,
Tu fus bien cause de ma mort (1) ! »

Le plus souvent dans Mairet l'épigramme, loin d'être une méchanceté, est un compliment. Telle est la pièce sur *une carpe envoyée au duc d'Aluin :*

« Moi qui ne fis jamais harangue,
Sinon en termes de poisson,
Sans contrainte et sans hameçon,
Je viens ici t'offrir ma langue.
Si le ciel m'eût voulu douer
D'un peu de voix pour te louer,
Je bénirais mon aventure ;
Mais, dans l'espoir de ce bonheur,
Je me console par l'honneur
De passer en ta nourriture (2). »

Parmi les genres secondaires Mairet a surtout réussi dans l'*Epître en vers*. Il n'y apporte pas, comme Voiture, beaucoup de grâce, de gaîté, de malice et d'abandon, ni comme Sarrazin une coquetterie fine et spirituelle, mais il en élève singulièrement le ton et il en fait une œuvre de douce et délicate philosophie. Son épître intitulée

(1) Page 71.
(2) Page 53.

« *le Solitaire au Courtisan,* » est de tous points remarquable. Par l'élégante simplicité du style, par la noblesse des sentiments, elle ne serait pas indigne d'être placée dans un recueil à côté des stances de Racan sur la solitude, des plaintes de Malherbe à Dupérier, et de la charmante élégie que les Nymphes de Vaux ont dictée à La Fontaine sur la disgrâce de Fouquet. C'est la même mélancolie, la même précision d'images et de pensées :

« C'est trop, cher Philémon, c'est trop croire à ce monde
Qui trompe si souvent ;
Il est temps désormais que ton espoir se fonde
Ailleurs que sur le vent.

. . . . . .

Mais pour te faire voir que les choses prospères
Ont aussi leurs malheurs,
Et qu'on trouve souvent les plus noires vipères
Sous les plus belles fleurs,

Posons que la faveur, te tirant de la presse,
Converse avecque toi
Et te fasse goûter la plus douce caresse
De l'amitié d'un roi ;

Penses-tu pour cela que le cours de ta vie
S'allonge d'un matin,
Ou qu'il soit moins sujet aux affronts de l'envie
Et du mauvais destin ?

Non, non, mon cher ami, la Fortune se joue,
Et, légère qu'elle est,
Quelques vœux qu'on lui fasse, elle aime que sa roue
Tourne quand il lui plaît.

. . . . . .

Son favori ressemble au cercle sur la face
De l'onde paraissant,
Le moindre vent le trouble, ou lui-même s'efface
Et se perd en croissant.

Que les prospérités que la Fortune amène
Sont promptes à venir ;

Mais qu'il est difficile à la prudence humaine
De les bien retenir !

Et puis, quand un bonheur n'aurait pas de limite,
En vain nous nous flattons,
Vu que, si par hasard lui-même ne nous quitte,
Enfin nous le quittons [1] »

La deuxième partie de cette épître renferme plusieurs traits que n'eût pas désavoués la sévérité scrupuleuse de Malherbe. Le spectacle de la mort frappant tour à tour avec une égale dureté le puissant et l'humble, pénétrant sous les lambris dorés des palais et sous le chaume des cabanes, ne respectant ni le talent ni l'âge ni la beauté, tout ce tableau est admirablement peint. Le sentiment est profond, la sensibilité douce, l'expression pleine de noblesse et de dignité :

« L'impitoyable mort, d'une rigueur commune,
Au milieu du plaisir
Et même entre les bras de la bonne fortune,
A droit de nous saisir.

Elle exerce en tous lieux les fureurs non pareilles
De ses pareilles lois ;
Car étant comme elle est aveugle et sans oreilles
Elle n'a pas de choix.

Le bûcheron connait sa puissance absolue,
Et dès que son courroux
Des plus grands de la terre a la fin résolue,
Ils meurent comme nous.

. . . . . .

Ni plus ni moins qu'à nous leur propre sépulture
Leur fait un froid accueil,
Et leurs membres sacrés ont la même aventure
Qu'on a dans le cercueil.

Il est vrai, leurs tombeaux ont de royales marques,
Monuments superflus,

---

[1] Page 30.

Qui ne montrent que trop qu'ils ont été monarques
Et qu'ils ne le sont plus.

Ce pompeux appareil, dont l'excès périssable
Leur vanité confond,
N'est rien qu'un bel amas de ciment et de sable
Que les âges défont,

Et qui, brisant du poids de sa masse grossière
Ces orgueilleux dépôts,
Sans respect les écrase et mêle sa poussière
A celle de leurs os.

Parmi ce grand éclat de reliques superbes
Ils sont aussi bien morts
Que le moindre berger de qui parmi les herbes
On chercherait le corps.

. . . . . .

Même cette beauté, qui pousse ton jeune âge
En ces folles amours,
Quelque appas que le ciel ait mis en son visage,
Ne vivra pas toujours.

Ses yeux, si doux qu'ils soient, n'ont pas assez de charmes
Pour la Parque arrêter,
Et les tiens ne sauraient verser assez de larmes
Pour la ressusciter.

Rien contre les assauts que le tombeau nous livre
Ne nous peut secourir.
Il faut sortir du monde où nons naissons pour vivre
Et vivons pour mourir. •

Cette épître du *Solitaire au Courtisan* nous semble être, après la *Sophonisbe*, le meilleur titre de Mairet au souvenir de la postérité. Le silence qu'on a gardé sur cette poésie est une injustice inexplicable ; nous sommes heureux de la réparer, et nous espérons qu'une place lui sera faite dans les futurs recueils de morceaux choisis.

Rappelons encore une épître de Mairet, qui ne mérite pas l'oubli, quoiqu'elle soit une imitation trop directe des *Stances à Dupérier*. C'est une pièce adressée *à la duchesse de Montmorency* pour la consoler de la mort de

son frère, *le cardinal des Ursins*. Le rhytme est le même qu'avait adopté Malherbe; il y a trop souvent aussi la même froideur et la même sècheresse. Qui pourrait voir une consolation dans ces quelques vers galants et maniérés ?

« Ce frère méritait d'une plus longue vie
Le cours plus assuré;
Mais n'est-ce point assez, adorable Silvie,
Que vous l'ayez pleuré ?

Quel sujet dans le monde avecque tant de charmes
Peut ravir les esprits,
De qui trop dignement la moindre de vos larmes
Ne puisse être le prix (1) ? »

Ces fadeurs sont insupportables; mais, si l'on veut se donner la peine de lire la pièce jusqu'au bout, on trouvera de la grandeur et de l'émotion :

« Non, vous n'êtes pas seule à qui cette infortune
Fait des ennuis secrets;
Dans le ressentiment d'une perte commune,
Communs sont nos regrets.

Le démon, qui préside à la garde de Rome,
En quitta son orgueil,
Et, triste, accompagna le corps d'un si grand homme
Jusqu'au bord du cercueil. »

Ailleurs l'épître devient une conversation aimable et familière en l'honneur de la ville de Dole, où Mairet comptait de nombreux amis et recevait fréquemment l'hospitalité. Les vers, très exactement rimés, sont d'une jolie coupe et d'un rhytme élégant :

« Séjour des plus honnêtes dames,
Des plus nobles esprits et des plus belles âmes
Qu'éclaire l'œil de l'univers,

(1) Page 54.

Belle ville où préside un parlement auguste,
Que le ressentiment est juste
Qui m'a sollicité de te donner ces vers!

Ce n'est pas que ma Muse pense
Avecque des chansons payer la récompense
Qu'elle doit à ton bon accueil;
Le but où seulement aspire mon étude
C'est d'éviter l'ingratitude
Qu'un bon cœur doit haïr autant que le cercueil.

L'astre, qui la terre visite,
Voit-il quelque autre endroit où les gens de mérite
Soient mieux reçus et plus chéris?
Or qui peut comme moi prendre part à tes charmes
Qui ne les quitte avec des larmes
Et qui ne les préfère aux douceurs de Paris?

Nous terminerons ici ces citations, qui doivent suffire pour donner une idée nette des poésies légères de notre auteur. Sans vouloir attribuer à *ces feuilles volantes* une importance que l'écrivain ne leur attachait pas lui-même, nous croyons qu'il n'est pas inutile de les placer dans la balance où nous pesons le mérite et la renommée de Mairet. L'*Epître du Solitaire au Courtisan* est une œuvre supérieure qu'il était nécessaire de mettre en pleine lumière. Quant aux autres pièces, nous espérons qu'elles confirmeront le jugement que nous avons porté sur Mairet, quand nous avons étudié son théâtre. Elles nous montrent un écrivain trop souvent enclin à l'enflure et à la vulgarité, mais compensant ces défauts par un mélange de grâce piquante, de douce mélancolie, de finesse spirituelle et d'invention ingénieuse. Nous ne pensons pas nous exagérer les qualités et nous faire illusion sur les faiblesses et les fautes, quand nous réclamons pour Mairet une place dans les recueils de morceaux choisis, au-dessous sans doute de Malherbe, de Racan et même de Voiture, mais à côté de Maynard,

de Malleville, de Sarrazin, ces aimables poètes qui furent en même temps des hommes de beaucoup d'esprit et du meilleur monde.

Nous n'avons plus, pour ne rien omettre, qu'à dire quelques mots de la prose de Mairet, autant qu'il est possible de s'en faire une idée; car l'auteur de *Sophonisbe* préférait employer les vers, même quand il écrivait à ses amis. Pourtant, les deux ou trois pamphlets qu'il composa contre Corneille, à l'époque de la querelle du *Cid*, les dédicaces et les préfaces de ses œuvres dramatiques, enfin plusieurs lettres que nous avons retrouvées, indiquent un style ferme et net. Le prosateur a les mêmes défauts et les mêmes qualités que le poète. Il recherche avant tout la régularité et respecte scrupuleusement la grammaire. Il parle une langue claire, exacte, sensée. Mais souvent on désirerait plus de chaleur et de mouvement, moins d'épithètes et de relatifs accumulés, d'encombrement et de pesanteur. La période, imitée de la phrase latine, se déroule parfois avec science et harmonie, mais aussi se heurte à de nombreux obstacles, s'embarrasse et s'alourdit. Comme Balzac, son illustre contemporain, Mairet tombe dans l'affectation, recherche les hyperboles et les images extravagantes; comme Voiture et Sarrazin, ces prétentieux et spirituels *épistoliers*, il passe sans transition d'une pensée noble à une pensée basse, d'expressions pleines de dignité à des mots vulgaires, et il compromet ainsi par des fautes de détail et le manque de goût l'effet que devrait produire le mérite d'une composition sage et d'un ensemble juste et mesuré. En somme, la prose de Mairet laisse sans cesse apercevoir la solidité franc-comtoise unie à un esprit très français.

CONCLUSION.

Notre poésie dramatique semble avoir passé tout à coup de l'enfance où elle était à la perfection. Il y a si peu d'intervalle entre les deux extrémités du mauvais et de l'excellent que l'on ne fait point attention au temps intermédiaire qui s'écoule entre les pièces de Hardy et le *Cid*. La gloire de Corneille a éclipsé les *Mairet*, les *Scudéry*, les *Du Ryer*, les *Tristan*, et a presque effacé le souvenir des premières œuvres de *Rotrou*. Le *Cid* a fait rentrer dans l'ombre les *Sophonisbe* et les *Cléopâtre* [1], les *César* [2], les *Cléomédon* [3], les *Mariane* [4] et les *Hercule* [5]. Pourtant cette époque de transition fut féconde en résultats. Il y eut là pour la tragédie française comme une aurore.

Mairet annonça cette révolution; c'est donc surtout à son nom que doit se rattacher la mémoire du progrès accompli pendant ces quelques années, trop aisément laissées de côté par les meilleures histoires littéraires. On sait bien d'une manière vague que la *Sophonisbe* com-

(1) De Mairet.
(2) De Scudéry.
(3) De du Ryer.
(4) De Tristan.
(5) De Rotrou.

mença la réforme de notre scène; mais généralement on ne la connaît que de nom. Nulle part on ne trouve une biographie étendue et à peu près complète d'un poète, dont l'influence fut grande sur les contemporains. Il n'y a pas d'exemple d'une renommée plus précoce et plus tôt oubliée. Nous avons entrepris de restituer à Mairet la place légitime qui lui revient dans l'histoire de notre tragédie. Grâce aux mémoires manuscrits de l'Académie de Besançon et aux renseignements que nous ont fournis les savants de Franche-Comté demeurés fidèles au souvenir de leurs illustres compatriotes, nous avons pu donner une idée nette de sa famille, de ses premiers travaux, de son caractère et de son esprit, de sa vie partagée entre la poésie, la guerre et la diplomatie, de ses défauts et de ses qualités, de ses amitiés et de ses querelles. La connaissance de l'homme nous a fait mieux comprendre l'écrivain et le rôle qu'il a joué dans l'histoire du développement de la littérature en France avant Corneille.

Lorsque Mairet débute au théâtre, la vogue de Hardy est ébranlée par le succès du *Pyrame* de Théophile et des *Bergeries* de Racan. Le goût public subit la triple influence de Gongora, de Marini et de d'Urfé. Pour réussir à la scène, il faut que le style soit précieux et que la pièce appartienne au genre pastoral. Mairet se hâte d'occuper la place que Théophile laisse libre par indolence et se met au premier rang dès l'apparition de sa seconde pièce, la *Silvie*, qui fut applaudie pendant quatre ans. Cette pastorale dut sans doute son succès à l'habileté avec laquelle le jeune poète flattait la mode et les préjugés du moment. Pourtant de sérieuses qualités annonçaient qu'un véritable auteur dramatique venait de naître. Mairet, dès sa troisième pièce, la *Silvanire*,

ouvre la route aux ouvrages réguliers; il proclame la convenance des *unités*. Cette réforme ne lui suffit pas; il en tente bientôt une autre non moins heureusement accomplie. Il s'attaque aux pastorales et aux tragi-comédies, c'est-à-dire au mélange des genres, et sépare le comique du tragique. Sa pièce intitulée les *Galanteries du duc d'Ossonne* est une comédie, premier modèle d'une versification relativement simple et du ton familier qui convient au genre. Un an après, Mairet continue la tâche qu'il s'est imposée et, dans la *Virginie*, s'abstient de mêler le comique au tragique. En 1629, paraît la *Sophonisbe*. Nous avons montré combien est équitable le jugement de Sarrazin qui attribue à Mairet la gloire d'avoir ramené sur la scène française la majesté de la tragédie. « Il y a, dit Fontenelle dans la *Vie* » *de Corneille*, une grande différence entre la beauté de » l'ouvrage et le mérite de l'auteur. Tel ouvrage qui est » fort médiocre n'a pu partir que d'un génie sublime, » et tel autre ouvrage, qui est assez beau, a pu partir » d'un génie assez médiocre. Chaque siècle a un degré » de lumière qui lui est propre; les esprits médiocres » demeurent au-dessous du degré de lumière où est » leur siècle, les bons esprits y atteignent, les excellents » le passent. Aussi, pour juger de la beauté d'un ou- » vrage, il suffit de le considérer en lui-même; mais » pour juger du mérite de l'auteur, il faut le comparer » à son siècle. »

Donc, si l'on compare Mairet au temps où il a donné ses pièces, on trouve qu'il a dépassé les exemples qu'il avait devant les yeux Versificateur habile, écrivain soigneux du détail, il n'a pas eu assez de génie pour secouer complétement le joug du précieux, du romanesque, de la fade galanterie; mais, doué d'un heureux

instinct, observateur assez délicat du cœur féminin, il a été parfois un interprète pénétrant de la passion de l'amour; il a eu la gloire de traiter les sujets tragiques avec une élévation souvent digne de la tragédie; il a su trouver des traits fiers et hardis, et surtout donner un modèle déjà remarquable d'un plan régulier, d'une conduite unissant la liberté à la raison, la vraisemblance à la fiction. Nous espérons qu'on ne fera pas difficulté de lui accorder avec nous le mérite d'avoir tiré de l'anarchie notre poésie dramatique et exprimé avant Corneille, au théâtre, la passion, le devoir, la tendresse et la grandeur.

APPENDICE.

A

Nous donnons ici l'ordre chronologique dans lequel les œuvres de Mairet ont été jouées et imprimées:

1° *Chriséide et Arimant,* tragi-comédie, représentée en 1630, imprimée, à l'insu de l'auteur, à Rouen, chez Jacques Besongne, 1630, in-8°;

2° La *Silvie*, tragi-comédie pastorale, représentée en 1621 et imprimée chez François Targa, à Paris, en 1628, avec d'autres poésies. — Treize éditions, in-8°;

3° La *Silvanire* ou la *Morte vive*, tragi-comédie pastorale, représentée en 1625, imprimée chez François Targa, à Paris, en 1631, suivie d'autres œuvres poétiques et ornée de figures de Michel Lasne, in-4°;

4° *Les galanteries du duc d'Ossonne, vice-roi de Naples*, comédie, représentée en 1627, imprimée à Paris, chez Pierre Recolet, en 1636, in-4°;

5° La *Virginie*, tragédie, représentée en 1628, imprimée à Paris, chez Pierre Recolet, en 1635, in-4°;

6° La *Sophonisbe*, tragédie, représentée en 1629, imprimée à Paris, chez Pierre Recolet, en 1635, in-4°. — Plusieurs éditions;

7° Le *Marc-Antoine* ou la *Cléopâtre,* tragédie, représentée en 1630, imprimée à Paris, chez Antoine de Sommaville, en 1637, in-4°;

8° Le *Grand et dernier Soliman* ou la *Mort de Mustapha*, représentée en 1630, imprimée à Paris, chez Augustin Courbé, en 1635, in-4°;

9° Le *Roland Furieux*, tragi-comédie, représentée en 1635, imprimée à Paris, chez Augustin Courbé, en 1640, in-4°;

10° *Athénaïs*, tragi-comédie, représentée en 1635, imprimée à Paris, chez Jonas de Bréquigny, en 1642, in-4°;

11° L'*Illustre Corsaire*, tragi-comédie, représentée en 1637, imprimée à Paris, chez Jonas de Bréquigny et Augustin Courbé, en 1642, in-4°;

12° La *Sidonie*, tragi-comédie héroïque, représentée en 1637, imprimée à Paris, chez Augustin Courbé et Antoine de Sommaville, en 1643, in-4°;

13° L'autheur du vray Cid Espagnol à son traducteur françois, sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer, intitulée : *Excuse à Ariste*, où, après cent traicts de vanité, il dit de soy-même : « Je ne dois qu'à moi seul toute » ma renommée, » satire attribuée à Mairet et composée de six stances. — Deux éditions de 1636, in-8°;

14° *Epître familière du sieur Mairet au sieur Corneille sur la tragi-comédie du Cid*, imprimée à Paris, chez Antoine de Sommaville, 1637, in-8°;

15° *Apologie de M. Mairet contre les calomnies du sieur Corneille, de Rouen*, suivie d'une lettre de Mairet, datée de Belin, 30 septembre 1637 et adressée à M. D. S. (M. de Scudéry);

16° Nouvelles œuvres de feu M. Théophile, composées d'excellentes lettres françaises et latines, re-

cueillies et corrigées par M. Mairet, à Paris, chez Antoine de Sommaville, en 1642, in-8°.

B

Nous donnons ici certaines pièces de vers de Mairet qui sont inédites ou qui n'ont jamais été réunies à ses œuvres.

1

A l'auteur, sur sa Phillis (Du Cros : *la* Phillis de Scyre, *1630, in-8°*).

Du Cros, que tes vers sont polis!
Que justement la France en est ravie,
Et qu'amoureux de ta Phillis
Je le suis peu de ma jeune Silvie!
Petits esprits, grands rimailleurs,
Souffrez votre mélancolie,
Venez en ce volume adorer à genoux
Ce que la France et l'Italie
Pourront jamais écrire et de juste et de doux!

2

Ad eumdem epigramma.

Scis quid, amice, tibi tua sint hæc scripta futura :
Invidiæ semen, messis honoris erunt.

3

A monsieur Maréchal, sur sa tragi-comédie intitulée la Sœur valeureuse *ou l'*Aveugle amante *(1633).*

Maréchal, vous donner des vers,
C'est vouloir éclairer le grand flambeau du monde,
Puisque votre veine féconde
En produit les plus beaux qui soient dans l'univers.

4

A monsieur Corneille, auteur comique, sur sa Veuve.

Rare écrivain de notre France,
Qui le premier des beaux esprits
As fait revivre en tes écrits
L'esprit de Plaute et de Térence,
Sans rien dérober des douceurs
De Mélite ni de ses sœurs,
O Dieux! que ta Clarice est belle,
Et que de Veuves à Paris
Souhaiteraient d'être comme elle,
Pour ne manquer pas de maris!

5

A monsieur de Scudéry, sur son Trompeur puni *ou l'*Histoire septentrionale.

(Tragi-comédie, 1634.)

Toi, qu'une si docte chaleur
Toujours plus vivement allume,
Dont les écrits et la valeur
Illustrent l'épée et la plume,
Digne honneur des plus dignes arts,
Seul fils de Minerve et de Mars,
Est-il raison qui ne te donne
Toute la gloire du laurier
Qui du poète et du guerrier
Forme le prix et la couronne?

6

Sonnet au maréchal de Grammont et au marquis de Lyonne, ambassadeurs de France à la diète de Francfort, lors de leur passage à Besançon en 1658.

(Mémoires manuscrits.)

Fameux ambassadeurs, dont la munificence
Répond à la grandeur du jeune souverain,

Qui par vous comme en vous a montré sa puissance
Aux Etats assemblés de l'empire Romain,

Grands d'esprit, grands d'emploi, d'estime et de naissance,
Que je bénis le sort qui des rives du Mein
Vous tire aux bords du Doubs pour voir mon innocence,
Apprendre ma disgrâce, et lui donner la main!

Une lettre du roi, plus fâcheuse qu'illustre,
Déjà dans mon exil me fait compter un lustre,
Au mépris du Parnasse et du Dieu que je sers.
Généreux protecteurs des filles de Mémoire,
Ma muse vous promet de porter votre gloire
Partout où le destin pourra porter mes vers.

7

Sonnet à la Reine sur la paix générale.

(Mémoires manuscrits.)

Sœur et mère de rois, si parfois mes écrits
Ont pu vous divertir d'agréables matières,
Souffrez pour un instant le dessein que j'ai pris
De vous parler de sang, de morts, de cimetières.

Mille sujets d'horreurs, de plaintes et de cris
Ont réduit en déserts des provinces entières,
Et le Turc qui s'apprête à faire encore pis,
De l'Europe chrétienne attaque les frontières.

La paix est un trésor dont vos royales mains
Peuvent, sans s'appauvrir, enrichir tant d'humains!
Mettez fin, grande Reine, aux désordres du monde,

Et la Reine du ciel vous fera couronner
Des rayons immortels de cette paix profonde
Que le monde et les siens ne sauraient vous donner.

8

Epitaphe de Luc Maréchal de Vezet, président de la Chambre des comptes.

(Citée par Alexandre Guénard (*Description historique des monuments de Besançon*).

Si l'honneur, la sincérité,
La justice et la probité

Prolongeaient la trame des hommes,
Ce cœur sous la tombe enfermé
Serait encore, tout animé,
L'ornement du siècle où nous sommes.
Mais, malgré l'injuste dessein
De la Parque pleine d'envie,
Sa triste épouse dans son sein
Lui donne une seconde vie.

9

Sonnet sur un portrait de mademoiselle de Montpensier.

(Mémoires manuscrits.)

Peintre, dont le savoir imite la nature
Autant que par adresse on la peut imiter,
Tu fais voir aux mortels l'adorable peinture
D'un ange à qui le ciel ne peut rien ajouter.

Zeuxis n'eût su plus tôt ni mieux représenter
D'un objet plus qu'humain la charmante figure;
Mais son art et le tien ne peuvent éviter
Un défaut sans remède et qui nous fait injure.

Les feux de son esprit si brillant et si beau
Echapperont toujours aux traits de ton pinceau,
Qui ne fera jamais qu'une image muette,
Si le Dieu du Parnasse, au besoin réclamé,
Ne vient à ton secours sous l'habit du poète
Pour finir le chef-d'œuvre et le rendre animé.

0

Lettre de Mairet au cardinal Mazarin (mars 1654).

(Mémoires manuscrits.)

Monseigneur, c'est le Résident de la Franche-Comté de Bourgogne qui, exilé depuis six mois au pays de sa naissance par une lettre de cachet, prend aujourd'hui la liberté de se plaindre en toute soumission à Votre Eminence, non de la rigueur de son exil, puisqu'il ne

pouvait être plus doux que dans le sein de sa patrie, mais de la trop grande crédulité qu'un ministre si clairvoyant semble avoir donnée à quelques mauvais interprètes de ses discours et de sa conduite. Oui, Monseigneur, après avoir rendu une obéissance aveugle et sans murmure aux ordres du Roi, souffrez de grâce que je vous dise qu'il est de l'honneur comme de la justice de votre ministère de ne pas laisser plus longtemps dans l'oppression une personne publique, de qui la vie et les manières d'agir ont toujours été sans reproches, et qui certainement n'a pas manqué de respect ni de bons désirs pour la personne de Votre Eminence. Il est vrai, Monseigneur, que j'ai défendu quelquefois avec un peu de chaleur la réputation d'un grand monarque, lorsqu'on disait en ma présence qu'il trahissait visiblement les intérêts et la protection de S. A. R. de Condé. Mais j'ai pensé qu'il m'était permis de maintenir la gloire de Philippe IV sans offenser Louis XIV. J'ai fait même des vœux inutiles pour la prospérité de ses armes en tous les Etats de son obéissance, dans la créance où je suis encore que le trop heureux succès de vos conseils sont des obstacles invincibles à la paix générale, qui ne se fera jamais, à mon opinion, que ces deux royales balances, qui pèsent tous les intérêts des princes chrétiens, ne se trouvent dans l'équilibre. Voilà, Monseigneur, les principales fautes dont je me sens coupable envers un Etat que la faveur du ciel et celle de Leurs Majestés abandonnent à votre sage conduite.

Après quoi Votre Eminence n'usera pas, s'il lui plaît, d'une politique plus rigoureuse que celle du fameux cardinal de Richelieu qui, durant les plus fortes guerres de la Franche-Comté de Bourgogne, et dans les soupçons que lui pouvait donner de moi la mort du maréchal

duc de Montmorenci, mon incomparable maître, non-seulement ne me fit pas sortir du royaume, mais de plus eut la bonté de m'appeler et de me retenir au nombre de ses pensionnaires. J'aurais peu de raison de demander à Votre Eminence cette dernière grâce ; celle de mon rappel, que je lui demande en toute humilité, me suffira, avec protestation d'en conserver le reste de mes jours le souvenir accompagné de gratitude.

Lettre de Mairet au Bisontin Auguste Nicolas.

(En tête de l'ouvrage intitulé : *Europa lugens, sive de universâ Europæ clade* 1647.)

Monsieur, il me faudrait autant d'art et d'éloquence qu'il en paraît dans votre lettre et dans vos écrits, pour vous remercier aussi dignement que je vous suis obligé de tant de glorieuses marques de votre estime pour moi, que de celles de votre esprit, qui remplissent le mien de gratitude et d'admiration tout ensemble. Je n'ignore pas que je devrais à mon tour vous envoyer quelqu'un de mes ouvrages. Mais, outre qu'il me serait impossible de vous en donner de nouveau, puisqu'il y a près de sept années que j'ai fait divorce publiquement et par une déclaration solennelle avec les Dames du Parnasse ; c'est, Monsieur, que la même différence qu'il y avait jadis entre la majesté de l'empire Romain et celle de tous les autres Etats du monde, la même différence, dis-je, et plus grande encore, à mon opinion, se trouve entre votre belle muse, qui s'explique avec tant de grâce et de bonheur en une langue noble, fixe, magnifique, digne en un mot d'une nation qui maîtrisait toutes les autres, et la mienne, qui ne peut relever la bassesse de ses pensées que par les termes d'un langage mol, stérile,

sujet à la tyrannie de l'usage, et lequel n'a presque point d'autres règles que la mode et le goût d'une cour qui fait et change de temps en temps, au gré de son caprice, le prix des choses et des paroles.

Ainsi, Monsieur, connaissant comme je le fais le peu que valent mes ouvrages, qui n'ont pas seulement le mérite ni les appas de la nouveauté, j'aime mieux vous être redevable toute ma vie que vous faire un présent indigne de vous, après la richesse de celui que j'ai reçu. Ce serait, à vrai dire, vous rendre des coquilles pour des perles d'Orient, ou tout au plus du cristal de Venise pour des diamants. Il vaut donc mieux attendre du temps et de la fortune les occasions de vous faire paraître ma reconnaissance, vous conjurant cependant de recevoir ici les assurances que je vous donne de ma parfaite estime pour vous et de la passion que je conserverai toujours de vous témoigner en tout et par tout que je suis, Monsieur, votre très humble serviteur.

A Paris, ce 10 mars.

JEAN MAIRET.

Si vous me permettez de porter témoignage du livre dont vous m'avez honoré, je vous dirai, Monsieur, sans hyperbole et sans flatterie, que j'y remarque en plusieurs endroits quantité de pensées excellentes, que je n'en vois point de vulgaires, que j'y trouve partout une expression noble, vigoureuse, et purement latine, accompagnée du vrai caractère de la poésie et du style élégiaque d'Ovide.

Vu et lu à Paris, en Sorbonne, le
9 décembre 1876, par le doyen
de la Faculté des lettres de Paris,

H. WALLON.

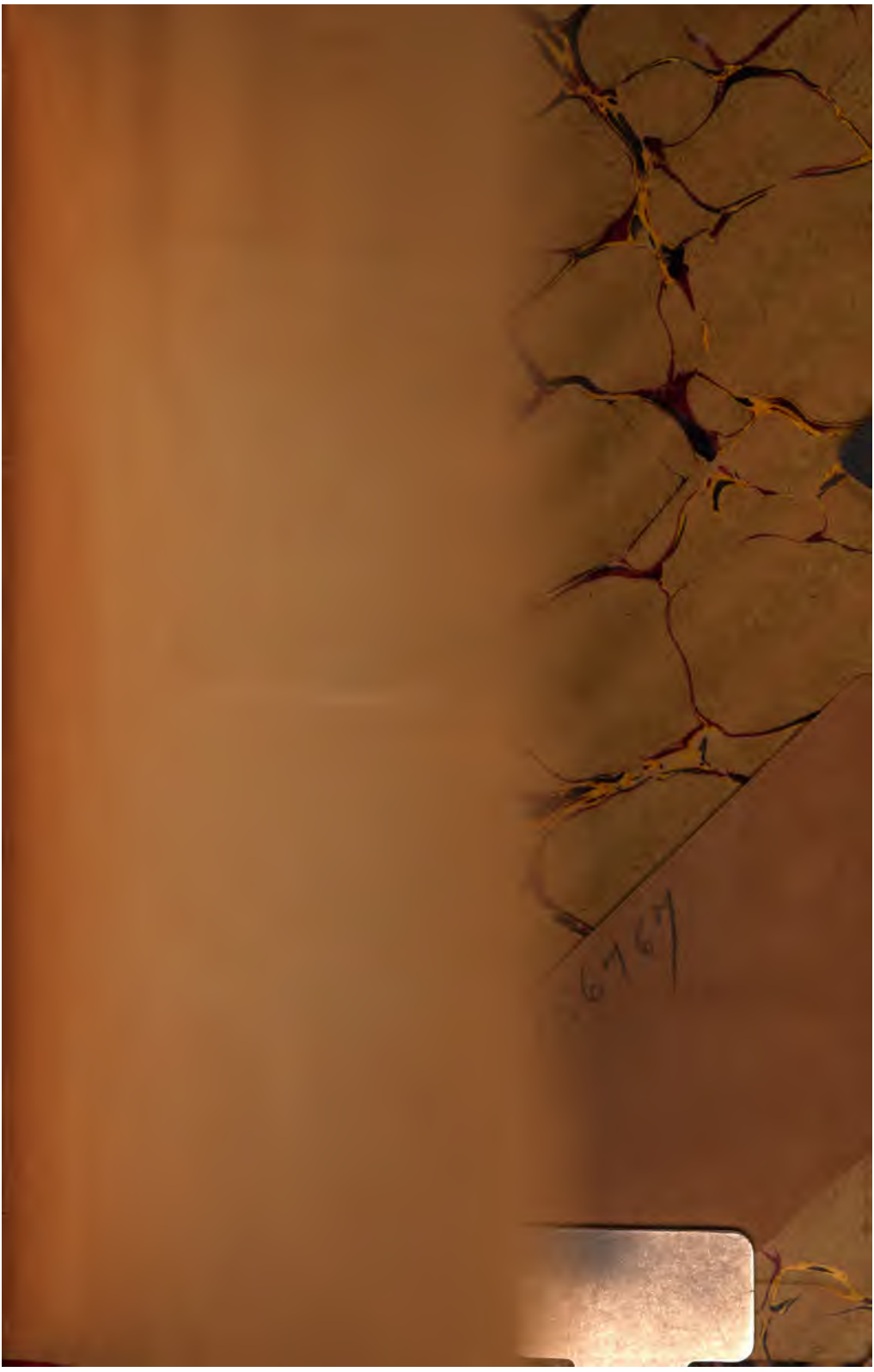
Vu et permis d'imprimer.
Le vice-Recteur de l'Académie de Paris,

A. MOURIER.

TABLE DES MATIÈRES.

		Pag.
CHAPITRE Ier.	— Vie de Mairet	1
— II.	— Coup-d'œil sur la tragédie française avant Mairet. — Ses premières œuvres. — *Chriséide et Arimant; Silvie*	68
— III.	— Les théories dramatiques de Mairet. — La *Silvanire*. — Influence des pastorales de Mairet sur les poètes contemporains. — L'*Amaranthe* de Gombauld. — Les premières œuvres de Rotrou	118
— IV.	— La comédie des *Galanteries du duc d'Ossonne*. — La tragédie proprement dite. — La *Virginie*. — La SOPHONISBE	150
— V.	— La *Cléopâtre*. — *Le grand et dernier Soliman*. — De la langue tragique de Mairet.	237
— VI.	— Le groupe littéraire de Mairet. — 1° Les poètes dramatiques familiers du cardinal : Boisrobert; l'Estoile; Colletet; Desmarets. — 2° Les émules de Mairet : Scudéry; Du Ryer; Tristan l'Hermite; Rotrou	284
— VII.	— Les dernières pièces de Mairet	343
— VIII.	— Des poésies légères de Mairet. — Mairet prosateur	372
CONCLUSION		388
APPENDICE		392

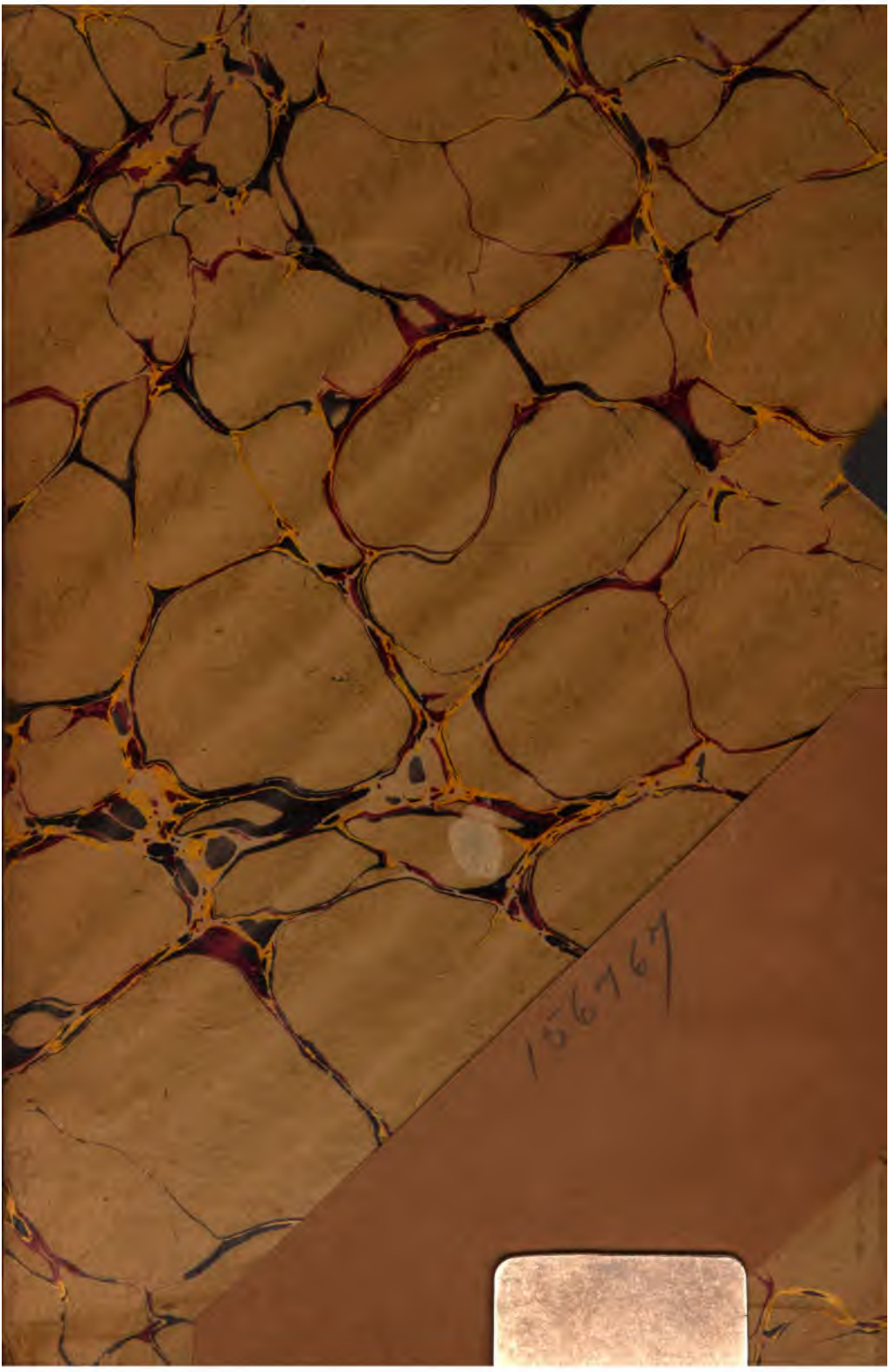
Besançon — Imp Dodivers Granvelle.



Stanford University Libraries
3 6105 019 958 805

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(650) 723-9201
salcirc@sulmail.stanford.edu
All books are subject to recall.
DATE DUE

JAN 0 2 2000
JUN 2 8 2000
SEP 2 0 2000
JUL 2 9 2001
JUL 1 2002
SEP 2 4 2001
APR 1 9 2003
SEP 1 6 2002


156767